

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

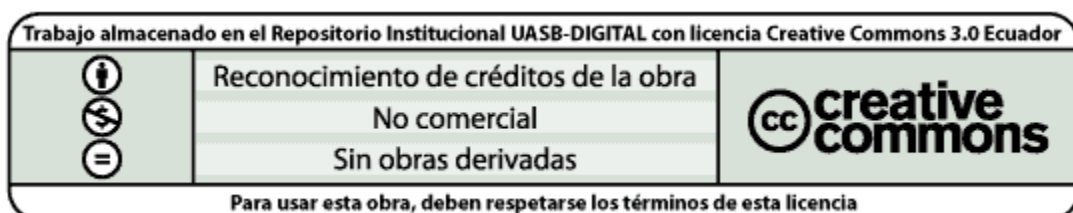
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

**De la antropometría al kitsch: genealogía de la identidad latinoamericana en distintas prácticas fotográficas**

Gonzalo Miguel Vargas Maldonado

**2015**



## **CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS PARA LA PUBLICACIÓN DE LA TESIS-MONOGRAFÍA**

Yo, Gonzalo Miguel Vargas Maldonado, autor de la tesis titulada *De la antropometría al kitsch: Genealogía de la identidad latinoamericana en distintas prácticas fotográficas.*, mediante el presente documento, dejo constancia que esta obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Master en Estudios de la Cultura, especialización en artes y estudios visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. ....

Firma: .....

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

De la antropometría al kitsch: Genealogía de la identidad latinoamericana en distintas  
prácticas fotográficas.

Gonzalo Miguel Vargas Maldonado

Tutor: Dr. Alex Schlenker

Quito, junio de 2015

## **Resumen**

El presente trabajo es un análisis visual a la obra de tres artistas latinoamericanos, en función de determinar el uso de elementos kitsch en el lenguaje que constituye su obra. De esa manera este ensayo hace un recorrido que va de la fotografía antropométrica al *Kitsch Latinoamericano* en las prácticas artísticas fotográficas de este continente.

Se ha planteado hacer el estudio basado en series fotográficas de Marcos López (Argentina), Miguel Alvear (Ecuador) y Nelson Garrido (Venezuela). Las herramientas para este análisis han sido las categorías propias del arte para ligarlas a nociones de identidad narrativa en función de reflexionar acerca de las identidades contenidas en cada serie fotográfica.

Para mi familia

## **Agradecimiento**

Agradecimientos especiales a Alex Schlenker y Edgar Vega por ser parte de esta trabajo y aportar con sus valiosos conocimientos a la construcción de esta idea. A María del Carmen Oleas, Adrián Balseca y Manuel Kingman por las horas y horas de conversaciones con respecto al tema del arte y la fotografía. A Raquel por su amor incondicional.

## TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	8
-------------------	---

### **Capítulo 1. Fotografía y representación**

1.1 El Otro desde las representaciones pictóricas a las fotográficas.....	11
1.2 Mirada fotográfica y poder, usos tempranos de la fotografía antropométrica.....	15

### **Capítulo 2. Arte y fotografía, recursos para establecer discursos contra hegemónicos desde la práctica artística fotográfica**

2.1 De la Técnica al desarrollo de las prácticas fotográficas.....	20
2.2 Aiesthesis decolonial en la fotografía, establecimiento de las prácticas artísticas fotográficas.....	23
2.3 La puesta en escena fotográfica como recurso del arte contemporáneo.....	31

### **Capítulo 3. Kitsch latinoamericano, una forma de entender las identidades en América Latina**

3.1 Del barroco al Kitsch latinoamericano.....	35
3.2 Kitsch latinoamericano e identidad.....	41

### **Capítulo 4. Identidad y diversidad en las prácticas fotográficas de López, Alvear y Garrido**

4.1 <i>POP Latino</i> la fotografía de Marcos López.....	43
4.2 <i>MEC POP</i> , la fotografía de Miguel Alvear.....	51
4.3 <i>Todos los santos son muertos</i> , la fotografía de Nelson Garrido.....	59
5.Conclusiones.....	67
6. Bibliografía.....	70

## Introducción

El objetivo de este trabajo es trazar una ruta que guíe la reflexión sobre las prácticas artísticas fotográficas para ligar el concepto de *Kitsch Latinoamericano* en la práctica artística de tres fotógrafos latinoamericanos. De esta manera, se plantea hacer un estudio que abarca la representación desde la fotografía antropométrica, las prácticas artísticas fotográficas y que se define al trabajar con la categoría de *Kitsch latinoamericano* para definir ciertas prácticas artísticas fotográficas de este continente.

Para este propósito se ha seleccionado el trabajo de Marcos López, fotógrafo argentino, Miguel Alvear, artista ecuatoriano y Nelson Garrido, artista y gestor cultural venezolano. Del trabajo de cada artista se ha seleccionado una serie específica y de esta, a su vez, una foto representativa de la serie que nos permita hacer un acercamiento al problema planteado. La selección de los artistas y sus obras se da por tratarse de artistas que han trabajado constantemente por años desde prácticas artísticas fotográficas y con el recurso de la puesta en escena fotográfica. Estos artistas son autores emblemáticos en sus países de origen, y cada uno explora desde sus series, problemáticas ligadas a la identidad cultural en el contexto específico donde son producidas sus obras y donde ellos habitan.

El análisis responde a las siguientes preguntas, las mismas que se intentará responder a lo largo de este trabajo, y que servirán de ruta-guía para el presente ensayo. ¿Cuál es el origen de las representaciones del Otro en América Latina y a quién le eran útiles estas?, ¿cómo se determinan las prácticas artísticas fotográficas en Latinoamérica?, ¿Podemos utilizar al *Kitsch latinoamericano* como una categoría artística con la que



podemos analizar a la puesta en escena fotográfica como un recurso para hablar sobre la identidad desde América Latina? Para complementar las preguntas anteriores, se plantea otra: ¿De qué manera el recurso de la puesta en escena dentro de las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas puede servir para componer discursos contra hegemónicos?

El presente trabajo se ha dividido en cuatro capítulos. El primer capítulo aborda a la fotografía y la representación. Para este propósito se ha trabajado una breve genealogía de la historia de la representación del Otro, desde prácticas pre-fotográficas y ligadas a las artes plásticas. En estas veremos como se establecieron relaciones de poder con base en la representación pictórica realizada por exploradores y artistas europeos que viajaron a América entre los siglos XVI y XX. Estas representaciones pictóricas fueron la base para el surgimiento de prácticas antropométricas una vez que se inventó la fotografía. La segunda parte del primer capítulo ligará a los fundamentos iluministas con el surgimiento de la fotografía. Estos fundamentos iluministas tuvieron una fuerte influencia en los primeros usos de la fotografía, la cual fue utilizada como herramienta de racialización de los sujetos, desde la cual se conforma el sistema-mundo colonial capitalista.

El segundo capítulo se centrará en el establecimiento de las diversas prácticas fotográficas que surgen de la idea de “técnica”. Estas prácticas fotográficas se deben a distintos intereses políticos, por lo que es importante marcar diferencias entre ellas en función de pensar que pueden existir prácticas contra hegemónicas utilizando una misma técnica. Es así que se abordará la idea de la mirada subjetiva que marca la intencionalidad de la imagen. Luego, se planteará una clasificación de las prácticas fotográficas que difiere de la tradicional noción de géneros fotográficos que se ha impuesto. Una vez determinada la diversidad de las prácticas fotográficas, este estudio se centrará en establecer y pensar a las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas. Esta especificidad de geo-localización

se explica así por diferenciarlas de otras realizadas desde Occidente o incluso Oriente, en función de determinar su condición política y crítica.

El capítulo tres trabajará con el concepto de Kitsch latinoamericano, pensando en cómo se establece este, en primera instancia, desde una contra posición al barroco europeo, y, luego, a las vanguardias europeas y norteamericanas. Este concepto posteriormente devendrá en un metalenguaje de lo latinoamericano y nos será útil para ligarlo con la idea de la identidad narrativa, desde la cual se plantea la diversidad de identidades que contienen las series a ser estudiadas. Cabe decir que el pensar el *Kitsch latinoamericano* es una entrada para discurrir sobre la identidad, ya que en el trabajo de los fotógrafos –del cual analizado el tema de la identidad– es una ruta-guía, sin embargo, no la única, ni debe ser pensada como la esencia característica del arte producido desde América Latina.

Finalmente, en el cuarto capítulo, este trabajo abordará el análisis de las fotografías desde el lenguaje visual lo que permitirá ubicar a las mismas dentro del *Kitsch latinoamericano*.

## Capítulo 1. Fotografía y representación

### 1.1 El Otro desde las representaciones pictóricas a las fotográficas

Las representaciones del Otro en lenguajes artísticos como la fotografía, partieron de representaciones pictóricas coloniales que devienen posteriormente en épocas de la formación de las nacientes repúblicas, en el costumbrismo. El investigador e historiador Patricio Guerra, en la publicación *Joaquín Pinto, Crónica romántica de la nación* (2010), habla sobre el costumbrismo y acerca de cómo los artistas locales tomaron como propias las formas de representación europeas:

El costumbrismo si bien se inició como labor de extranjeros viajeros, científicos, fotógrafos, pintores, anhelantes de poner ante la faz del mundo las exóticas realidades americanas, terminó siendo asumido por artistas locales, en parte debido a la creciente demanda de un público europeo sediento de exotismo. (Guerra, 2010: 35)



Imagen 1. *Come gl'Indiani del Peru adorano il Sole*, Girolamo Benzoni, 1565, La historia del Mondo Nuovo, (Venice 1565). Disponible en:

<http://arttattler.com/archiveperuvianhistories.html>

Trinidad Pérez en *Lo Exótico, el Otro y las elites ecuatorianas: El trabajo de Camilo Egas*; (2005), dice que: “La percepción del indio como el Otro es confirmada por una larga tradición de representaciones visuales” (Pérez, 2005:102). En el caso de Camilo Egas, esta tradición proviene como lo explica Pérez, de las ilustraciones hechas por las crónicas de Benzoni (ver imagen 1) y De Bry, quiénes representaban prácticas ajenas a las europeas como costumbres por las que se sentían amenazados (Pérez, 2005:102). Al trazar esta genealogía de la representación del Otro desde prácticas pre-fotográficas, otro hito importante para Pérez se da en los cuadros de castas, en donde “los tipos sociales eran representados, inaugurando una tradición de representación que continuó hasta la pintura costumbrista del siglo XIX (Pérez, 2005:103). Los ejemplos que Pérez desarrolla en su texto desembocan en las representaciones que luego de las expediciones científicas de Ulloa y Juan, Humboldt y Bonpland o Stevenson y Osculati harían Ernest Charlton en libros de viaje y en revistas europeas (Pérez, 2005:104-109). De esta manera, las representaciones del Otro por medio de acuarelas o grabados como los utilizados en revistas como *L'Illustration* y *Le Tour du Monde* en donde colaboraba Charlton, devendrían en el uso de la fotografía, esto se debe a que como dice Jill Fitzell:

[...] aunque los grabados tenían la ventaja de permitir reproducciones múltiples y convincentes del producto final, se estimaba que la cadena de interpretaciones constituía una desventaja por cuanto el producto acabado no podía pretender pasar por una representación directa de la realidad. (Fitzell,1994:42)

Así se posicionó la idea de una supuesta científicidad de la fotografía, como una manera de obtener pruebas para ser sometidas a análisis. Ello permitió que disciplinas

como la antropología la utilizaran en función de la construcción de discursos de racialización de los sujetos. El uso de la representación del Otro por parte de los viajeros/cientistas europeos servía así para afianzar relaciones hegemónicas de poder arraigado en un pensamiento binario moderno: civilización/barbarie articulando “la ciencia con lo exótico” (Fitzell, 1994:60). Finalmente, para Fitzell el uso de la representación del indígena constituía:

[...] un contrapunto perfecto para ambos proyectos: la centralidad del tema indígena comunicaría la experiencia del exotismo a los lectores europeos y las diferencias descritas servirían como una base de datos para abogar por la hegemonía europea del racismo científico y del progreso. (Fitzell,1994:60)

Es recomendable pensar estas representaciones como parte de las estrategias que articularon la formación de los estados nación. Estas fueron también una manera en que las elites buscaron ordenar, clasificar y mantener en su lugar a quiénes ellos consideraban diferentes (Pérez, 2005:110). Es así que el imaginario europeo o blanco-mestizo local se pobló con las imágenes del Otro, a partir de estas experiencias de representación y desde la aparición de la fotografía. Como casos emblemáticos tenemos a Frederick Starr en Oaxaca, México (ver imagen 2), a Paul Rivet en Archidona, Ecuador y a Martin Gusinde en la Tierra del Fuego (ver imagen 3), Chile y Argentina. Estos fotógrafos tenían un objetivo común, la representación de los pueblos originarios americanos, en función de determinar discursos raciales. En el siguiente acápite se profundizará sobre la relación de la fotografía con el establecimiento de una mirada colonial que determina, por medio de la representación, el rol del Otro en el sistema mundo.



Imagen 2: Sin título, Frederick Starr, De frente y perfil. Retratos raciales de Frederick Starr, c. 1896 –1899.



Imagen 3: Mujer y niña Selk'nam, Martin Gusinde, Museo Histórico Nacional de Chile, 1920.  
Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74653.html>

## **1.2 Mirada fotográfica y poder, usos tempranos de la fotografía antropométrica**

¿Existe una mirada colonial que se expresa por medio de ciertas prácticas fotográficas? En función de establecer una ruta de base, sería pertinente plantear que la fotografía surge como uno de los avances de la modernidad, la misma que, a su vez, proviene de procesos coloniales. En este sentido, cabe plantear una entrada desde la propuesta de Aníbal Quijano acerca de la colonialidad:

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América. (Quijano, 2000:1)

De acuerdo al postulado de Quijano, el patrón mundial de poder se ha conformado sobre la base de la clasificación y diferencia racial. Pero, ¿qué papel ha jugado la fotografía en la constitución de estos patrones de clasificación racial y de poder? La respuesta podría encontrarse en los usos que ciertas prácticas, (específicamente en las ciencias sociales) que, provenientes de los fundamentos de la Ilustración, han dado a la fotografía. En este caso, me centraré en la antropología y su uso de la fotografía antropométrica.

Para iniciar, me gustaría plantear brevemente algunas de las ideas generales de la Ilustración. Esta se presenta como una visión científica del mundo, como única opción para interpretarlo y liberar al hombre del miedo producido por la superstición, por los agentes espirituales, por lo sobrenatural, por una relación con la naturaleza que no se explicaba sino desde lo divino. La vía para la comprensión del mundo será el saber, que le permitirá al

hombre, dominar a la naturaleza, como forma de acumulación de poder. Este saber se presenta en la Ilustración como un saber ilimitado, cuya esencia misma es la técnica. Para Adorno y Horkheimer:

la técnica es la esencia de tal saber. Este no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital. [...] Lo que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la operación, el procedimiento eficaz (Adorno y Horkheimer, 1994: 60-61).

La técnica es la forma de obtener conocimientos precisos, de procurar alcanzar la razón a partir de un formalismo lógico que subordina a otras formas de obtención de conocimiento, “el hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida que puede hacerlas” (Adorno y Horkheimer, 1994:64). Estos conocimientos se obtienen por medio de una observación que ya no se da en una relación sujeto-naturaleza, sino sujeto-laboratorio, en una relación científica, “lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad, es sospechoso para la ilustración” (Adorno y Horkheimer, 1994:62).

Esta vorágine de tecnificación del mundo proveniente de la Ilustración, permitió que arranque sobre la base de los descubrimientos científicos, la revolución industrial. La Ilustración, en su afán por comprender científicamente al mundo y a los hombres que lo habitan, propone y desarrolla ciencias como la antropología planteando sistemas y estructuras. “La Ilustración reconoce, en principio, como ser y acontecer solo aquello que puede reducirse a la unidad, su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas”. (Adorno y Horkheimer, 1994:62). Así, y con base en la experimentación constante de diversas áreas del conocimiento, se logra la obtención por parte de Niepce de la primera



fotografía conocida (ver imagen 4). Cabe aquí mencionar que, como lo describe Geoffrey Batchen en su libro *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, la invención de la fotografía se debe a una larga sucesión de eventos, experimentaciones y nombres que finalmente devienen en uno solo, el de Niepce. Más de 24 personas se atribuyeron la invención de la fotografía en la época desde 1839 (Batchen, 2004:38-40).

Con este antecedente, a continuación enfocaré mi estudio en el uso que se le ha dado a la fotografía por parte de la antropología del siglo XIX, como una de las primeras prácticas fotográficas. La fotografía encontró utilidad en un sinnúmero de actividades de la vida moderna poco tiempo después de su invención. Primero reemplazando las funciones de “fiel representación del mundo” que el arte tenía reservado a la pintura de retrato y luego encontrando distintos nichos de los que devienen prácticas fotográficas que van desde el fotoperiodismo a la fotografía médica–científica, al documental y al arte, entre otras. Como dice Susan Sontag, una de las cualidades principales de la imagen fotográfica es que “las fotos suministran evidencia” (Sontag, 1981:15). Este enunciado de Sontag se empata con los preceptos científicos de la Ilustración, en tanto que la obtención de una imagen fotográfica podría ser considerada como evidencia científica, así como “una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió” (Sontag, 1981:16).

Por esta supuesta científicidad de la fotografía, como una manera de obtención de pruebas a ser sometidas a análisis, es que ciencias como la antropología la utilizan en para construir discursos de racialización de los sujetos. Juan Naranjo (2006) en su libro *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845–2006)*, remite a una genealogía de la fotografía antropométrica y la necesidad del uso del museo como centro de estudio acerca de las nociones de raza, en donde las fotografías antropológicas podrían clasificarse, archivarse y estudiarse. Fotógrafos europeos, y posteriormente norteamericanos,

emprendieron largas travesías en pos de la obtención de las imágenes de otros pueblos para someterlos al análisis antropológico. Estas imágenes obtenidas de los tipos raciales, se comercializaban de manera asidua tanto en museos como entre coleccionistas. “La gran circulación de fotografías familiarizó tanto a la clase científica como a la burguesía de la época con la imagen del otro” (Naranjo, 2006:14). El antropólogo/fotógrafo, en nombre de la ciencia se atribuye la representación del Otro en tanto es un objeto de estudio imaginario *museificable* al descontextualizarlo de su cultura y mostrándolo como un todo absoluto.

Esta representación del Otro por medio de la fotografía antropométrica resultó en la construcción de discursos hegemónicos sobre la racialización de los diversos pueblos no europeos. Para Homi Bhabha “la identificación ambivalente del mundo racista transforma la idea del hombre en su imagen alienada; no el Yo y el Otro, sino la otredad del Yo inscrita en los palimpsestos perversos de la identidad colonial” (Bhabha, 2002:65).

El discurso de racialización, es la “piedra angular del patrón de poder colonial” (Quijano, 2000:1). Es desde este esquema de poder racializado que Ramón Grosfoguel traza su cartografía del poder. Esta cartografía traza nueve puntos en los que se establecen las jerarquías del poder de los cuales interesa por el tema aquí tratado, sobre todo el punto 4: “una jerarquía etno-racial global que privilegia a los hombres europeos sobre los pueblos no europeos” (Grosfoguel, 2006:154). De esta jerarquía provienen patrones de colonialidad global la cual para Grosfoguel “se refiere a la continuidad de las formas de dominación y explotación después del fin de las administraciones coloniales, producida por las estructuras y culturas hegemónicas del sistema mundo capitalista / patriarcal moderno colonial.” (Grosfoguel, 2006:159).

Es de esta manera que se consolidó una mirada colonial, que estableció las diferencias basadas en una configuración etno-racial y que se ha servido del medio de la

fotografía antropométrica como un instrumento técnico científico proveniente de la ilustración, para afianzar discursos de racialización. Desde este punto de vista, apunta Bhabha que: “el sujeto colonial está siempre ‘sobredeterminado desde afuera’ [...] es mediante la imagen y la fantasía que Fanon evoca más profundamente la condición colonial” (Bhabha, 2002:64).

## **Capítulo 2. Arte y fotografía, recursos para establecer discursos contra-hegemónicos desde las prácticas artísticas fotográficas**

### **2.1 De la técnica al desarrollo de las prácticas fotográficas**

Mucho se ha escrito sobre la fotografía, poco desde América Latina. Como lo menciona Joan Fontcuberta en su *Estética fotográfica* (2010), los fotógrafos caprichosamente han argumentado que “la imagen ni necesita ni puede ser justificada con palabras” (Fontcuberta, 2010:16). La poca reflexión sobre el propio acto fotográfico, sus antecedentes y sus consecuencias han llevado a producir relaciones de poder desiguales en la representación y a tener conflictos de interés entre las partes. Es así que este acápite se plantea como un punto de partida y de cuestionamiento para (re)pensar las prácticas fotográficas desde América Latina. Y así, abrir finalmente el debate de ¿cómo podríamos pensar y desarrollar prácticas fotográficas decoloniales desde el Ecuador y América Latina?

Para empezar con este estudio es importante pensar en la fotografía como una *técnica* de la cual se derivan diversas prácticas fotográficas. Entendiendo a la *técnica* como el acto de “traer al mundo aquello que vibra por aparecer” (Brea, 2002:114) por medio de un quehacer determinado. Es un lenguaje en el que representaremos y reconoceremos las formas que pueblan el mundo y que en este caso será la fotografía, “ella nos trae el mundo que tenemos” (Brea, 2002:113).

La fotografía es el modo como las formas del mundo surgen en una imagen por medio de un proceso técnico–mecánico que deviene en mirada. Las formas de la imagen fotográfica corresponden perceptivamente a una noción de la representación de lo real que es intrínseca en su lenguaje y las cuales están mediadas en el acto fotográfico por la intencionalidad de la comunicación de una mirada, la del fotógrafo, en primera, y la del entramado social, en segunda instancia.

En la fotografía, la percepción de la realidad se debe plantear como inasible, en tanto es una visión fragmentada, mediada por la *tékne* fotográfica y por la mirada de quién o qué obtiene la imagen. Por lo tanto, se construye como representación parcial del mundo, como un relato, como mito. Para Mieke Bal, la mirada “se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada y cargada de afectos”(Bal, 2004:7). Esta mirada adicionalmente surge y deviene de un contexto cultural específico. Para Vilem Flusser “la estructura de la condición cultural no está contenida en el objeto del fotógrafo, sino en su mismísimo acto” (Flusser, 1990:33). El fotógrafo, como primer ente que representa, deviene de un contexto cultural específico, su mirada busca y determina realidades / ficciones. Esta “condición cultural” se ve representada en la fotografía. En segunda instancia, tenemos la lectura de la fotografía por parte del espectador, este se expresa como un segundo ente que representa lo codificado en la imagen, el mismo que de igual manera viene de un contexto cultural específico en donde realizará lecturas de acuerdo a su bagaje cultural–subjetivo.

Como habíamos revisado en el primer capítulo, el acto de mirar fotográficamente devendría en actos de poder en la modernidad. Planteo entonces que la mirada fotográfica surge históricamente como una mirada panóptica–moderna–colonial. En tanto que la *técnica* fotográfica, como habíamos visto en el capítulo anterior, nace en pleno auge de la modernidad, la mirada colonial que deviene del acto fotográfico, se la debe pensar como un producto de la modernidad que aparece en la colonialidad, como establece Aníbal Quijano.

Al establecer esta breve génesis de la mirada fotográfica podemos preguntarnos ¿de dónde surgen las prácticas fotográficas? Se podría decir que provienen de la intencionalidad y finalidad de la mirada fotográfica devenida de la *técnica* fotográfica e inscrita en el acto fotográfico. Estas prácticas fotográficas responden a los intereses de distintas disciplinas e instituciones que se han conformado y/o consolidado sobre la base de la modernidad–

colonialidad–capitalismo. Como prácticas fotográficas podemos nombrar a algunas: la foto antropológica, el fotoperiodismo, la fotografía publicitaria, la fotografía artística, la fotografía documental, etc. Estas prácticas pueden actuar de manera independiente o haciendo entrecruzamientos de corte genérico, trazando puentes entre ellas, de acuerdo a las intenciones del mensaje y su finalidad en la comunicación.

Con respecto al género en la fotografía, Valérie Picaudé dice: “El género es a la vez un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes” (Picaudé, 2004, 23). El problema de la clasificación por géneros se da por un intento de clasificar lo inclasificable. No podríamos clasificar juntos como un género de retrato documental y/o artístico a los retratos realizados por Nadar, con la documentación sistemática realizada por Nhem Ein en el contexto del genocidio de Camboya realizado por el Khmer Rojo.

Como habíamos visto antes, estos se deben a prácticas fotográficas disímiles que pueden encontrarse en un entrecruzamiento genérico, en este caso la representación del rostro humano. El género viene a ser una “noción operatoria que se halla en el punto de encuentro de distintos discursos (Picaudé, 2004:24)” o prácticas. Un pensamiento de la fotografía y su división por géneros nos llevaría a pensar que la fotografía es una sola desde su génesis. Una disciplina cuyo fin común sería la simple reproducción de la realidad y no diversas prácticas con intenciones y finalidades específicas que, a su vez, se pueden dividir en géneros. Tal sería el caso de la fotografía artística que se resolverá en géneros como, paisaje, retrato, etc. o la fotografía científica, dividida en fotografía microcelular, fotografía forense, satelital, entre otras.

En resumen, la propuesta de pensar a la fotografía en diversas prácticas fotográficas no anula a la clasificación por géneros, al contrario se manifiesta como un contenedor

amplio en donde los géneros se aproximan/ clasifican de mejor forma al objeto/sujeto representado. De este modo las prácticas fotográficas y sus categorías subgenéricas son múltiples y representan una infinidad de temas y situaciones que se extraen del campo visual. Pero es en la representación de los seres humanos en donde la fotografía halla su mayor punto de conflicto.

## **2.2 Aiesthesis decolonial en la fotografía, establecimiento de las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas**

¿En dónde reside lo artístico en la fotografía? De esta hiper-producción, hiper-circulación e hiper-mediatización de la imagen fotográfica en el mundo contemporáneo surgen preguntas que me hago cada vez con mayor frecuencia. ¿Por qué traer nuevas fotografías al mundo de la imagen? ¿En función de qué o de quién producirlas?

Soy un artista visual que trabaja mayormente con fotografía o imagen en movimiento. Trabajo con fotografía desde los 9 años cuando recibí mi primera cámara, obsequio de mi madre. Esta era un dispositivo sencillo que constaba de una cámara oscura muy pequeña con un lente plástico, en ella cabía un rollo de 110mm, tenía un visor de plástico incorporado, un disparador que accionaba un diafragma, una rodela para hacer pasar la película y ninguna posibilidad de enfocar la imagen. Con esta cámara sacaba fotografías de mis abuelos, de mi madre, de mi hermano o de mis mascotas. Todas para mi colección del álbum familiar y lejos de las pretensiones de ser artísticas. Pero a pesar de no tener una intención artística, sí tenía un motivo claro al realizar estas fotografías, la misma intención de todos quienes hacemos fotografía: preservar la memoria de un momento acaecido en la inasible realidad. Obtener una evidencia de que el momento existió, un aferrarse al tiempo que transcurre, fenómeno tras fenómeno, obtener y dejar huellas.

François Soulages en su *Estética de la fotografía* nos habla sobre la labor del fotógrafo<sup>1</sup>: “Fotógrafo es aquel que debe dejar, mejor aún, que debe crear huellas de su pasaje y del pasaje de los fenómenos, huellas de su encuentro–fotográfico con los fenómenos” (Soulage, 2006:19).

En el sentido de la huella impresa en la fotografía, Philippe Dubois en *El Acto fotográfico* nos dice que:

la fotografía, antes de cualquier otra consideración representativa, incluso antes de ser una ‘imagen’ que reproduce las apariencias de un objeto, una persona o un espectáculo del mundo, ante todo, y esencialmente, es del orden de la huella, de la traza, de la marca y del depósito (Dubois, 2008:55).

La huella en palabras de Dubois, antecede a la imagen, el acto de fotografiar se encuentra muy ligado al hecho de aprehender al tiempo y de preservar una memoria. La memoria recorre la fotografía, pública y privadamente. Hace su recorrido con diversos propósitos, recorre por el álbum familiar, en el control del Estado y sus sistemas de identificación, en el fotoperiodismo y los eventos actuales mundiales, en la fotografía forense, en los archivos nacionales, en los muros de Facebook y Twitter, en el arte. Las huellas que se han dejado en la fotografía, muchas veces se han convertido en verdaderas cicatrices de las heridas producidas por la modernidad.

La fotografía actúa como extensión mnemotécnica en tanto el momento ha pasado, “la foto no es una imagen en tiempo real” (Baudrillard, 2000:50), la fotografía es siempre el

---

<sup>1</sup> En este sentido se usa el término fotógrafo de manera general, como habíamos revisado anteriormente las prácticas fotográficas son diversas y no existiría un tipo de fotógrafo específico, en ese sentido pensaría que la aproximación de esta definición es a un fotógrafo –artista– documentalista.



momento de la desaparición de lo fotografiado. La foto no es lo real, es la ilusión pura y preserva “el encanto de lo real como de una vida anterior” (Baudrillard, 2000:50).

Es en este encanto que se nos devela de nuevo el mundo, un mundo ilusorio que muchas veces se nos aparece como espectáculo, en el que el poder se nos muestra y nos elude, se ejerce y nos hace ejercerlo, nos conforma como cuerpo disciplinándolo, como sociedad, como ilusión mediatizada, como memoria de nación, como culturas. La memoria que está plasmada en la fotografía no es fiable en tanto no es real. Es un espejo fragmentado que nos muestra lo que quiere, de acuerdo a los intereses de quien hizo la foto o al servicio de quien se encuentre esta, un punto de vista como le llamaría Niepce a la primera fotografía. “Un objeto fotografiado no es más que la huella dejada por la desaparición de todo el resto” (Baudrillard, 2000: 50). La fotografía se ha convertido en un dispositivo útil para la memoria, actúa de igual forma que esta, para preservar las huellas de lo que desaparece, fragmentada y con sus bordes al margen del recuerdo y el olvido.

Se ha visto que el propósito inicial del acto fotográfico se da por la preservación de un momento, de la obtención de una memoria, bajo las intenciones de quien tomó la fotografía, de la obtención de huellas, como diría Soulages, del trabajo del fotógrafo. Pero yo pregunto, ¿en esta obtención de huellas, radica la *artisticidad* de la práctica fotográfica? ¿Somos acaso los artistas-fotógrafos, coleccionistas de memorias? Al hablar de arte es importante hablar de estética, y en esta estrecha relación conformada en plena modernidad, me gustaría establecer la categoría de Walter Mignolo de Aisthesis Decolonial, como una forma de pensar en la práctica fotográfica artística desde América Latina.

La palabra *Aisthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o

“sensación auditiva”. De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario (Mignolo, 2010:13).

Para Mignolo la estética surge como la colonización de la Aiesthesis, esta como concepto “se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar ‘sensación de lo bello’” (Mignolo, 2010:13). Para Mignolo esta sensación de lo bello se produce e inserta “para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía)” (Mignolo, 2010:14). Para esta burguesía, sus artistas y su reciente noción de la estética, la fotografía no podía pasar a ser parte de las artes. Era considerada anti-estética, en cuanto no se ajustaba a la estética de la autonomía, “una de las condiciones necesarias de la identidad burguesa fue la capacidad del sujeto para experimentar la autonomía de la estética, para experimentar placer sin interés” (Foster, 1990:23), engendrada en la lógica del capitalismo de la producción de mercancías únicas. En el caso del arte, la creación de objetos únicos, procedentes de una manufactura artesanal que se circunscriben a ciertos aspectos formales de la representación según la tradición europea.

Posteriormente, la fotografía vendría a desplazar estos objetos, planteándose como subversiva, al respecto Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* dice:

El servicio profano a la belleza que se generó en el Renacimiento ha estado vigente tres siglos; pasado este periodo, la primera conmoción grande que ha llegado afectarlo permite reconocer claramente esos fundamentos. En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía –el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultaneo a la irrupción del socialismo)– mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar (Benjamin, 2003:50)

Claramente, Benjamin describe las características “revolucionarias” del surgimiento de la fotografía, incluso la compara y la establece históricamente con el surgimiento del socialismo. La técnica fotográfica vendría a detonar un repensar de las prácticas artísticas ligadas a los consumos de las burguesías, representadas por la figura del coleccionista. Así devendría un cambio del *valor de culto* al *valor de exhibición*; el valor de culto entendido desde lo mágico pasando por lo ritual, religioso y luego por el coleccionista moderno a la exhibición masiva del fotograma en el cine. (Benjamin, 2003: 54-55).

Para Benjamin con “la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda línea al valor ritual” (Benjamin, 2003:59). Sin embargo, para este autor el “aura” de la obra no ha desaparecido del todo en la fotografía. En la mirada del retrato fotográfico es que él aún, nostálgicamente, lo encuentra o en la fotografía de Eugene Atget (Benjamin, 2003:58). Esto nos lleva a pensar que el aura de la obra de arte realmente no desaparece en la fotografía, sino que existe una resistencia a pensar que pueda existir un acto poético en la obtención de una imagen de manera indicial.

Siguiendo en la línea de lo planteado por Benjamin, pensemos que a partir de la fotografía es posible otra forma de arte, un arte que, sin caer en lo demagógico, puede ser consumido por otras clases sociales. Sin embargo, no es un arte ligado solamente al entretenimiento o al servicio de la belleza, sino un arte potencialmente político, crítico, reflexivo. Al respecto Benjamin acota:

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cual de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política (Benjamin, 2003:51).

Como apunta Benjamin, la función social del arte ha sufrido una transformación radical con el apareamiento de la fotografía. Como técnica es una manera de que las formas del mundo aparezcan en una imagen, pero esta (la reproducción técnica del arte) también se plantea desde la historiografía del arte como antiestética. Para Hall Foster en su ensayo *La historia social del arte: modelos y conceptos*, la antiestética es una contestación a la estética de la autonomía, esta:

desmantela la estética de la autonomía en todos los niveles: sustituye la originalidad por la reproducción técnica, destruye el aura de la obra y los modos contemplativos de la experiencia estética y los sustituye por la acción comunicativa y las aspiraciones a la percepción colectiva simultánea (Foster, 2006:25).

Por consecuencia, la antiestética permite que el arte aborde otras funciones que antes estaban restringidas por estar solo destinadas al consumo de las burguesías acomodadas. Ahora el arte incluiría a otros públicos como los grupos obreros que, para Foster, estuvieron excluidos de la producción y de la recepción del arte. La antiestética permitirá también, de manera más fácil, que ideologías tanto de derecha como de izquierda, se inserten en la producción artística, llegando a producirse posturas políticas polarizadas. Estas posturas políticas están presentes en la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica como lo anunció Benjamin. Ahora bien, las políticas con las que se alinean los artistas es tema de controversia hasta nuestros días.

En este punto, vale la pena reflexionar en la especificidad de las prácticas artísticas fotográficas. Estas también tendrían subdivisiones pensadas desde modos de aproximación a la obtención de la imagen y desde el surgimiento de nuevas formas de pensar, de acuerdo al cambio de época que supuso el tránsito hacia la modernidad. Una forma de clasificar

estas prácticas sería siguiendo la línea de la crítica planteada por Abigail Solomon-Godeau en su ensayo *La fotografía tras la fotografía artística* (Solomon-Goudou, 2001), en el cual, Solomon divide a la fotografía en la *fotografía posmoderna* y la *fotografía artística*. La primera, la fotografía posmoderna, son prácticas en las que la imagen se obtiene mediante diversos recursos devenidos de la misma fotografía, de sus diversas prácticas fotográficas en función de armar un discurso mayor. Para Douglas Crimp:

La actividad fotográfica del posmodernismo opera, como podría esperarse, en complicidad con estos modelos de la fotografía como arte, pero lo hace solo en orden de subvertirlos o excederlos. Y lo hace precisamente en relación con el aura, no para recuperarla, sin embargo, sino para desplazarla, para mostrar que ahora también es solo un aspecto de la copia, no del original [...] Sus imágenes son hurtadas, confiscadas, apropiadas, robadas. En su trabajo, el original, no puede ubicarse, siempre es diferido; aún la “individualidad” del artista que podría haber generado un original se muestra a si mismo como una copia (Crimp, 2003:38).

Estas prácticas para Crimp se basan y diferencian de otras prácticas artísticas en función de la distancia del original, es decir “la presencia peculiar de este trabajo se efectúa mediante la ausencia, a través de su distancia insalvable del original, ni siquiera hay la posibilidad de retornar a un original” (Crimp, 2003:32). Por oposición, la *fotografía artística* sería una práctica en la que la imagen fotográfica se obtiene por la presencia de la ausencia de un original que puede ser rastreada. “Es solo en la ausencia del original que la representación toma lugar. Y la representación toma lugar ya que es siempre algo que ya esta ahí en el mundo como representación” (Crimp, 2003:39).

La explicación de Crimp es sencilla. En la fotografía artística es necesario que exista el original y en la toma fotográfica obtenemos una representación de este. La imagen

fotográfica entonces se establece como la forma de representación de lo que ahora está ausente. El objeto fotografiado ya no se encuentra en el mismo plano temporal que en el que se obtuvo la foto, se manifiesta como una ausencia, la presencia de una ausencia, en palabras de Crimp. Esta ausencia, sin embargo –la del objeto fotografiado– puede ser rastreado al original, pensemos en un retrato artístico, el origen de esta representación se puede encontrar, rastrear, incluso si el sujeto fotografiado ha muerto.

De este modo es posible pensar una tercer práctica artística a las mencionadas y sería la que deviene de la propuesta de *Aiethesis* de Mignolo. Esta propuesta trabaja en función de un acercamiento latinoamericano a las prácticas artísticas fotográficas, que se definen como políticas y críticas hacia posiciones hegemónicas históricas, utilizando los recursos tanto de la *fotografía artística* como la de la *fotografía posmoderna*. De esta manera, será posible ligar la antiestética con la Aiethesis decolonial en función de pensar otras formas de establecer prácticas artísticas, aún en la modernidad y como recurso para salir de esta. Así propondría que ciertas prácticas artísticas fotográficas, pensadas desde Latinoamérica, encuentran su rumbo en un primer momento en la capacidad de comunicar y transmitir sensaciones, saberes, memorias, tradiciones y costumbres no ligadas a la tradición cultural estética europea; en un segundo momento las diversas estrategias fotográficas surgidas desde América Latina se centran en re-significar y transformar esta euro-tradición. Más específicamente plantearía que ciertas voces y momentos de lo artístico fotográfico latinoamericano reside en la capacidad de re-significar las huellas obtenidas, no utilizando la imagen como evidencia o como documento, sino como una entrada a un mundo simbólico complejo, como una forma de resistencia y como una crítica a sistemas culturales hegemónicos. Así la fotografía podría recuperar lo que Vilém Flusser llama el carácter mágico de las imágenes. Para él este carácter de las fotografías,

debe tenerse en cuenta a la hora de descifrarlas. Es un error, pues, tratar de ver en las imágenes sucesos congelados. En realidad ellas sustituyen los sucesos por situaciones y los traducen en escenas. [...] Las imágenes son intermediarias entre el mundo y los hombres. El hombre *ex-siste*, es decir, no accede al mundo de forma inmediata, sino a través de las imágenes que le permiten imaginarlo (Flusser, 1990:12).

### 2.3 La puesta en escena como recurso de las prácticas fotográficas artísticas

*La fotografía no reproduce la realidad.  
En cambio, puede cuestionarla.* (Soulages, 2005:83)

En su génesis, la fotografía reemplazó tareas que antes estaban destinadas a la pintura. Pensemos que la primera función que asumió la fotografía fue la representación de personas por medio del retrato artístico y la representación del otro en la fotografía antropométrica.<sup>2</sup> Así, desde esta función específica, el recurso de la puesta en escena –la conjugación de los elementos que conforman la imagen (decorados, vestuario, posturas, objetos, iluminación, etc.)– se aplicó en ambas prácticas. Para el caso de estudio que aquí nos convoca, me centraré en la puesta en escena como recurso de las prácticas artísticas fotográficas contemporáneas.

Para continuar es importante pensar cómo la historia de la fotografía se ha constituido siempre a la sombra de la pintura, ello es un hecho inevitable. Los discursos esencialistas de varios movimientos fotográficos han buscado el establecimiento de las prácticas fotográficas como independientes de la relación de la fotografía con la pintura.

---

<sup>2</sup> Pensemos que un retrato fotográfico, el retratado posee una voluntad o un conocimiento para darse a conocer por medio de una representación estética. Al contrario de la fotografía antropométrica que, en primer punto, no puede valorarse dentro de parámetros estéticos, segundo no existe la voluntad del fotografiado para darse a conocer, sino que existe una voluntad externa por dar a conocer al representado.

Pero pensándola desde una historia de la representación, es innegable la relación estrecha que guarda la una con la otra.

Ahora bien, ahondemos en la especificidad de las prácticas fotográficas artísticas. La puesta en escena en la fotografía vino cargada con el espíritu de la teatralidad de la pintura. Pensemos en los primeros movimientos fotográficos como el pictorialismo, en el que se intentaba acercar a la fotografía al arte por medio del uso de escenas inspiradas en movimientos vanguardistas pictóricos, como el simbolismo o el impresionismo. O incluso inspirada en periodos anteriores como los pre-rafaelitas. Para François Soulages, “los fotógrafos deben ubicarse en el mismo plano que los pintores para encarar la cuestión de la realidad; es una de las condiciones de posibilidad para ellos de hacer arte” (Soulages,2005:85). Para Soulages, y como habíamos visto anteriormente también para otros autores, la captura de la realidad en la fotografía, es inasible. De esta manera, por medio de las prácticas artísticas fotográficas, se abren puertas para plantearnos discursos críticos que interpelan a la realidad. Así, la puesta en escena fotográfica será un recurso eficiente para este fin.

De este modo, propongo que pensemos en la puesta en escena devenida de la *mise en scene* teatral, para María del Carmen Oleas en su artículo “Fotografía: ¿arte o documento?”, la puesta en escena teatral, contraria al lenguaje realista que pretende no alterar la realidad a ser fotografiada, “implica todo aquello que el espectador puede ver, es decir, los elementos que el director puede modificar para crear un ambiente que será visible para el espectador.” (Oleas, 2013:29). Es decir, los distintos elementos que componen una escena, son puestos en cuadro por el director de la obra de teatro, guion, vestuario, escenografía, actores, iluminación, etc. En la puesta en escena fotográfica no habrá mayor diferencia en el método de producción teatral, excepto la inclusión de la



cámara fotográfica y el hecho de que la relación del espectador con la puesta en escena se realiza por medio de la toma fotográfica y no en vivo como en el teatro.

Es importante anotar que por medio de la puesta en escena en la fotografía, el rol del artista se expande al de un artista/productor, el cual hace las veces de mediador entre distintos grupos de trabajo, en función de sacar adelante la obra de arte, en nuestro caso de estudio, una fotografía. Este rol del artista/productor es característico de las formas de producción del arte contemporáneo y no exclusivo de la fotografía. Los distintos grupos de trabajo pueden estar conformados por otros artistas, artesanos, técnicos que trabajan en conjunto en función de la obra a producirse y con base en un esquema de producción. Al respecto, Oleas apunta un esquema de trabajo con el que se puede resumir la actividad en tres puntos, preproducción, producción y posproducción:

1. La preproducción: se trata de la construcción del espacio o de la escena a ser fotografiada; esto implicaría desde la limpieza del espacio donde se hará la foto hasta la construcción del set.
2. La producción: implica la influencia o manipulación del fotógrafo durante la fotografía, es decir, direcciones a los retratados o el uso de determinados lentes, iluminación o filtros en el momento de tomar la fotografía.
3. La posproducción: habla de cualquier alteración en la imagen fotográfica después de haber sido hecha la foto. En la actualidad, se habla de intervenciones digitales. Sin embargo, en la imagen fotográfica estas intervenciones pueden ser hechas en el proceso de revelado y de ampliación de la foto (Oleas, 2013:29-30).

Al respecto, quiero añadir al esquema planteado por Oleas que la pre-producción no solo trata del trabajo físico del quehacer de la foto, sino, también, que produce la gestación de la idea. Luego esta idea se socializa hacia el equipo de trabajo con el que se establecerá el

plan de producción para la construcción de escenarios, vestuarios o hacer *casting* de actores, etc.

Dentro de esta forma de producción de la fotografía, el artista–fotógrafo posee el control de la imagen. Con elementos como la iluminación y la escenografía podrá determinar el ambiente u hora del día en la que se lleva a cabo la escena. Con la pose y el uso del vestuario, el artista podrá ser más preciso al transmitir quien es el personaje que está retratado, nos dará pistas sobre su pasado y qué está haciendo ahora.

Como había apuntado anteriormente, en las prácticas artísticas fotográficas, el uso de la puesta en escena se utilizó en movimientos tempranos como el pictorialismo; pero se ha manifestado con mayor fuerza desde la aparición de movimientos posmodernos en el arte, teniendo como un ejemplo emblemático el trabajo de la artista norteamericana Cindy Sherman. Otros ejemplos que resultan importantes de mencionar son el caso de Joel Peter Witkin y el de Jeff Wall.

La puesta en escena, como recurso de las prácticas fotográficas artísticas en América Latina, es lo que analizaremos en el capítulo cuatro de este trabajo. En este capítulo profundizaremos en la obra de tres artistas que desde la puesta en escena muestran –o intentan mostrar– diversas identidades que conforman el territorio latinoamericano. Planteando de esta manera a las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas como contra hegemónicas en función de las representaciones euro centristas.

## Capítulo 3. Kitsch latinoamericano, una forma de entender las identidades en América Latina

### 3.1 Del barroco al Kitsch latinoamericano

Para empezar a analizar las identidades representadas en las fotografías de Marcos López, Miguel Alvear y Nelson Garrido, cabe entender cómo las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas se asocian y trabajan con categorías culturales que sirven de herramientas de análisis sobre los contenidos de las imágenes. Pensando en la especificidad del estudio (el del campo del arte) cabe introducir a debate al concepto de *kitsch* como categoría cultural de utilidad para leer ciertas expresiones artísticas. Este concepto ha sido definido desde el plano teórico como la estética del “mal gusto”, y desde lo ideológico, como el metalenguaje de los latinoamericanos. Para Lidia Santos en *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, al hacer un acercamiento y traducción de la palabra Kitsch al uso de la palabra Cursi en América Latina concluye que:

Lo cursi es siempre visto en forma despectiva, no solo estéticamente, sino también, y sobre todo, socialmente. En conjunto estas palabras atribuyen al fenómeno cursi la propiedad de metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana (Santos, 2001:110).

De esta manera, cabe plantear que se pensará al *kitsch* en tres momentos. En primer lugar en el momento de su surgimiento, devenido del barroco y como respuesta a este. El segundo que se establece en pleno auge industrial y el cual es criticado desde las posturas hegemónicas del arte culto eurocentrista. Finalmente, una tercera que será el planteamiento del *kitsch latinoamericano*.

De esta manera, primero es preciso pensar al kitsch como un derivado del barroco. Pensemos que el barroco se estableció desde el arte como el lenguaje de la conquista, en un inicio el lenguaje de las coronas europeas que posteriormente se adoptó en América Latina, enriqueciéndose del vasto sistema cultural al que dominó. Ahora bien, pensemos en la genealogía que hace Lidia Santos sobre el desarrollo del kitsch a partir del barroco en su artículo “Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana”, para la autora “en las cortes europeas, el barroco se desarrolla como una manifestación del buen gusto [...]”(Santos, 1998:343). El análisis de Santos continúa de acuerdo a los estudios de José Antonio Maravall, quien aduce que: “Lo kitsch surge en el barroco, ya que de este, siendo una cultura dirigida, necesita de la manipulación de las masas campesinas recién llegadas a las ciudades” (Maravall en Santos, 1998:341). Para Santos, Maravall se equivoca en la cronología de los eventos, mas no en “relacionar la génesis del kitsch con el establecimiento del gusto cortesano del siglo XVII” (Santos, 1998:341). Para Santos, el kitsch surge y “representa [...] la emergencia de los grupos que, por el poder del dinero, ascienden a la élite rechazando el ser que hasta entonces la caracterizara” (Santos, 1998:343).

Con esto dicho, queda claro que el kitsch tiene su origen en el barroco europeo. Este se consolida en función de los intereses del surgimiento a las élites de personas de clases sociales medias y bajas, lo que supondría una tensión de un sistema cultural (bajo) en contraposición a uno (alto). Santos dirá sobre el gusto que: “lejos de ser una expresión de una subjetividad, el gusto refleja, según Bourdieu, la interiorización de la lucha de clases” (Santos, 2001:105).

Así, como lo enuncié anteriormente, el barroco se estableció en las Américas como el lenguaje de la conquista. Para Jorge Luis Marzo en *La memoria administrada: el barroco y lo hispano*, el barroco es:

el espíritu estilístico que permite la integración. Ni el neo clasicismo, ni el renacimiento, ni la modernidad han sido capaces. En América, gracias al barroco, todos los componentes sociales habrían podido expresarse en una suerte de espacio común: españoles, criollos, indios, negros y mestizos (Marzo, 2010:256).

Pensemos que por medio del barroco americano perduran símbolos que se mezclaron con otros europeos por medio del sincretismo, es así que esta supervivencia de un mundo simbólico complejo podría pensarse como un aspecto positivo del barroco. Es de esta manera que el barroco en América, y en el caso quiteño, floreció en términos estéticos frente al barroco europeo. Los ejemplos en las iglesias del barroco quiteño son numerosos: se sirven cuyes en la última cena o el inti majestuosamente decora las entradas de luz que iluminan a los crucifijos. Estos símbolos, sin embargo, son administrados por el discurso del barroco. Están ahí, no como actos de resistencia de lo indígena, sino como formas de una “integración” forzada. El barroco es sinónimo de mestizaje, es sinónimo de la formación de la América mestiza. Como dirá Marzo: “El barroco americano no sería una mera extensión transformada del barroco europeo, sino la manifestación misma de lo americano, del principio del ‘pueblo mestizo’” (Marzo, 2010: 260).

Ahora bien, al continuar con el devenir histórico del kitsch, revisaremos las críticas que se dan a este desde los posicionamientos de las vanguardias artísticas europeas o norteamericanas que lo ven de manera amenazante. Una primera crítica se hace en el texto de Clement Greenberg de 1939, *Avant Garde and Kitsch* sobre el kitsch, las vanguardias

modernas y el contexto de la época de los estados autoritarios fascistas. Greenberg escribe sobre el estado político del kitsch en contraposición a las vanguardias artísticas y dice que:

El estímulo del kitsch no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos. Como estos regímenes no pueden elevar el nivel cultural de las masas –ni aunque lo quisieran– mediante cualquier tipo de entrega al socialismo internacional, adulan a las masas haciendo descender la cultura hasta su nivel (Greenberg, 2002:25) .

Es conveniente conocer que los intereses de Greenberg yacían en ejercer la crítica y la historia del arte norteamericano y europeo, sobre todo poseía particular interés en la cúspides de las vanguardias artísticas que sería el expresionismo abstracto norteamericano con su exponente Jackson Pollock. En ese sentido el kitsch para Greenberg se contrapone a un arte elevado representado por las vanguardias artísticas y solo este puede ser crítico con respecto a posturas políticas y estados autoritarios. El kitsch, sin embargo, es una herramienta para que el mensaje autoritario se disemine de manera más fácil a una masa de gente sin sentido crítico que, como ya habíamos visto, solo aporta el arte elevado. Una segunda crítica se obtiene por la definición, más actual, de Peter Bürger en su *Glosario de la teoría cultural* que dice que el kitsch es:

Un objeto cultural o un ícono manifiestamente de ‘pobre’ o nada de gusto [...] o la preferencia tímida y provocativa por un objeto de esa naturaleza desafiando las convenciones del “buen gusto” o del “arte mayor” [...] El kitsch valora los objetos que son “tan malos que resultan buenos” [...] Por lo tanto desafía las distinciones recibidas entre lo que es arte y mercadería de consumo masivo, aunque es propenso a otorgar valor a objetos populares por única vez más que a los de producción masiva, o a ejemplos selectos, extravagantes, de estos últimos [...] Premia lo excéntrico y lo estético, por consiguiente, en un mundo de basura

desechable de baja calidad [...] Los objetos kitsch son lo opuesto a las bellas artes, pero su reconocimiento como kitsch, de hecho, requiere una sensibilidad sofisticada – por parte del observador o el coleccionista en lugar de su productor o usuario original (Broker, 2002:148).

Sobre la base de lo descrito por Greenberg y Broker, una vez más se produce la tensión entre los “gustos” de la alta cultura y la baja cultura, como hemos visto, sucedió en el barroco europeo. Esto provoca una reflexión sobre las características subversivas que posee el kitsch, pensadas desde un sentido positivo, dado en cómo las clases emergentes o excluidas pueden establecer otras formas de arte que se posicionan ante las hegemónicas y las subvierten. Lidia Santos en su libro *Kitsch tropical* nos habla sobre el pensamiento de Umberto Eco y nos dice que “Eco percibe la cultura como un proceso donde, al contrario de que pensara Greenberg, no se separan vanguardia y kitsch como comportamientos estancos, sino que se intercambian como instancias de ese proceso” (Santos, 2001:112). Pensemos que esta subversión o este “intercambio” como propone Eco se da finalmente en la última vanguardia norteamericana que es el Pop Art, con la inclusión de las cajas *Brillo* de Andy Warhol. En este caso, el kitsch logra el estatus de arte elevado, produciendo una ruptura en la forma de producir y entender el arte occidental. Para Santos, el barroco también se consolida como la primera vanguardia artística (Santos,1998:343), así el kitsch vendría a configurarse como un elemento subversivo que rompe las barreras impuestas por la alta cultura en las prácticas artísticas de distintas épocas.

Como habíamos visto, el *kitsch* surge en el barroco para causar tensiones en el barroco europeo y posteriormente en las vanguardias históricas europeas y norteamericanas. Pero ¿podemos darle a este la categoría de contra hegemónico latinoamericano? En este punto sería importante y necesaria la diferenciación que hace

Serge Gruzinski sobre el *Kitsch* latinoamericano contemporáneo en oposición al kitsch norteamericano o europeo en el siglo XX. Para Serge Gruzinski el *Kitsch* latinoamericano es: “el resultado de una recepción fragmentada de dos culturas presentes [...] Una forma de combinar, re-contextualizar (deformar) fragmentos culturales dispares para organizar así nuevos marcos de referencia en medio de la realidad caótica.” (Gruzinski en Santos, 1998:347). De esta manera el *Kitsch latinoamericano* es útil para pensar que es una categoría cultural propia del campo del arte que surge y subvierte a otro sistema alto de la cultura; para el barroco, en primera instancia, y luego para las vanguardias históricas que se plantean dentro de la estética de la autonomía.

En consecuencia, el *Kitsch latinoamericano* es un lugar de encuentro de dos o más culturas que se combinan en función de presentar una nueva visión crítica, de lo latinoamericano y de lo hegemónico occidental por medio del arte. En ese sentido podemos pensar que el *Kitsch latinoamericano* incluye o puede incluir como características, otras categorías culturales. Esto en función de construir un lenguaje que permita dialogar sobre las diversas identidades latinoamericanas, para efecto de este estudio, las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas.

De esta manera me permitiría conectar al *Kitsch latinoamericano* con la categoría de la heterogeneidad, pensada desde Victor Vich. Él plantea que la idea de cultura como una práctica reguladora universal se ha deshecho en pos de pensar a las culturas como procesos heterogéneos, múltiples y diversos. La distinción de la alta cultura y la baja cultura es para Vich, reflexionando sobre Gramsci, un “espacio en lucha por el significado hegemónico” (Vich, 2001:30). La cultura es un espacio que no se encuentra en armonía, sino es uno de “lucha política” (Vich, 2001:30), es un espacio en tensión y en constante cambio que elude la homogenización hegemónica. Para el desarrollo de su propuesta, Vich analiza la



categoría de la transculturación que hace Ángel Rama como el lugar de contacto en donde las culturas se ven afectadas y en donde se produce una nueva “identidad heterogénea e inestable” (Vich, 2001:31). Aún así, como apunta Vich existen elementos que se resisten y no se transculturán, es decir, no se afectan sus significados e ingresan como elementos externos, diferenciados, en diálogo con otros elementos culturales.

### **3.2 Kitsch latinoamericano e identidad**

Para continuar con el análisis propuesto en esta investigación, plantearé una pregunta ¿al hablar de *Kitsch latinoamericano*, es posible hablar de identidad? Para poder contestar esta pregunta cabe definir primeramente lo que es la identidad. Para este propósito usaré el concepto de Paúl Ricoeur (1996) de *identidad narrativa* utilizado por Eugenia Díaz Cotacio en su ensayo “Construcción de la identidad por medio del discurso”. Díaz Cotacio resume a la identidad de acuerdo a Ricoeur como:

un constructo narrativo que le permite al individuo definirse y construirse a sí mismo. Ella adquiere una categoría práctica a través de la narración, pues narrar se convierte en una acción realizada por alguien que relata o representa su propia vida, que siempre está imbricada por la vida de los demás. Cada historia narrada construye la identidad de cada personaje (Ricoeur en Díaz, 2010:127).

La definición extraída de Ricoeur por Díaz nos sirve para definir que la identidad se construye en función de la narración y de la representación, la propia y la realizada por terceros, y que no puede ser entendida como algo esencial o inmóvil. De esta manera la definición de *identidad narrativa* se configura en torno al elemento de la narración

(temporalidad–otredad), relacionada con la identidad propia, con la del *uno mismo* llamado *idem*. De la relación de estas dos surge la identidad del *si mismo*, *ipse*. En otras palabras, la relación *idem–ipse* está mediada por la temporalidad del relato, en ese sentido se conforma como lo propone Leonor Arfuch, como la “diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa” (Arfuch, 2005:27).

Ahora bien, para empatar conceptos, se puede, entonces, definir al *Kitsch latinoamericano* pensándolo desde las características que lo conforman como arte, como un discurso narrativo. Al respecto, he mencionado anteriormente que al *kitsch* se lo ha entendido como el metalenguaje de lo latinoamericano. Esto último podría indicar que lo latinoamericano puede ser entendido desde un esencialismo identitario. Sin embargo, el *kitsch latinoamericano*, como lo presenté anteriormente, se plantea como un discurso representacional heterogéneo que puede incluir en su discurso la representación de diversas identidades. Esto lleva a pensar en la definición de Stuart Hall sobre las identidades:

las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (Hall, 1996:17).

Es así que estas identidades diversas, “fragmentadas y fracturadas”, corresponden al discurso del *kitsch latinoamericano*, el mismo que desde su capacidad narrativa y sus características subversivas, empata con la idea de Ricoeur que expresa que los individuos pueden definirse y construirse a sí mismos (Ricoeur en Díaz, 1996:127). Es por medio de esta autodefinition identitaria diversa, producto de la narración, que podríamos ligar a la idea de *Kitsch latinoamericano* con identidad.

## Capítulo 4. Identidad y diversidad en las prácticas fotográficas de López, Alvear y Garrido

En este capítulo analizaremos la obra de tres fotógrafos – artistas latinoamericanos, Marcos López (Argentina), Miguel Alvear (Ecuador) y Nelson Garrido (Venezuela). Como habría apuntado en la introducción, la selección de los artistas y sus obras se da en base al estudio sostenido de la identidad cultural dentro de sus prácticas artísticas. Otro factor determinante es el modo de producción de los trabajos de los autores, realizado mediante puesta en escena fotográfica.

El trabajo de López, Alvear y Garrido es emblemático de la producción artística de cada país y es por este motivo que nos permitirá hacer un corte por región para pensar en los modos que el Kitsch latinoamericano se manifiesta en las prácticas artísticas del continente.

### 4.1 Pop Latino, la fotografía de Marcos López

Marcos López es un artista argentino, nacido en 1958 en la provincia de Santa Fe. Su propuesta fotográfica se encuadra en retratar la cultura popular<sup>3</sup> argentina y latinoamericana. La obra de López se divide en algunas series que el fotógrafo trabaja desde 1978, siendo las más destacadas *Subrealismo criollo* y *pop latino*. Esta última serie es la que analizaremos en función de hablar de identidad y diversidad. Cabe anotar que el

---

<sup>3</sup> Para Manuel Kingman, el concepto de cultura popular es útil para poner en diálogo al arte con los diferentes contextos sociales y las visualidades y sonoridades que se encuentran en el ámbito de lo cotidiano (Kingman, 2012:17). Desde este punto de vista, me gustaría pensar en una definición de cultura popular que explique la práctica artística de los autores que estudiaremos a continuación. Para García Canclini, por ejemplo, lo popular designa la posición de ciertos actores en el drama de las luchas y las transacciones (Canclini, 2000:8). Por eso, Canclini sugiere pasar de una caracterización épica de lo popular a otra teatral o melodramática. De esta forma, las representaciones artísticas que analizaremos a continuación podrían calzar en un posicionamiento de los artistas dentro de lo popular como lo cotidiano.

trabajo de López se enmarca dentro de las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas que, como he planteado anteriormente, encuentran su rumbo en la capacidad de comunicar y transmitir sensaciones, saberes, tradiciones y costumbres no ligadas necesariamente a la tradición cultural estética europea o a estrategias artísticas para (re)significar y transformar esta tradición. Es claro que las prácticas artísticas fotográficas a las que nos referiremos son las que López hace por medio de la puesta en escena y en las que utiliza al *Kitsch latinoamericano* como el lenguaje visual de sus representaciones.

El nombre *Pop Latino*, como nos dice el autor, nace de “algunos periodistas o críticos de arte, primero para definir un tipo de fotografía que empecé a hacer en los años noventa [...] Con colores estridentes, influencia de la publicidad, como una especie de Warhol del subdesarrollo” (Lopez:2013). En *Pop Latino*, López, tiene dos formas de trabajar, desde las tomas realizadas a través de puesta en escena o las realizadas por medio de la fotografía documental. En estas prácticas fotográficas se ven reflejadas escenas en vivos colores que nos recuerdan pasajes de la historia popular de América Latina. Una botella de la gaseosa peruana Inca Kola (ver imagen 7) está representada a la manera de una sopa *Campbell* de Andy Warhol pero como nos dice López “es como una sopa Campbell subdesarrollada” (López:2013). En la fotografía “Atrapados por las fuerzas del mal” (1997) (ver imagen 8), vemos la imagen del Che Guevara, a quién un hombre con máscara plástica de lagarto sostiene de la cabellera mientras le apunta con una pistola de agua anaranjada. Todo esto mientras en la esquina los mira un Fidel Castro de plástico, y en el fondo se ve el famoso planetario de Palermo en Buenos Aires. El mismo Fidel Castro de plástico regresa en “El jardín botánico” (1993), en donde lo vemos con su pistola de plástico y con una amplia sonrisa artificial, transitando por un paisaje tropical rodeado de dinosaurios miniatura.



Imagen 7: Botella de Inca Kola, Marcos López, [www.marcoslopez.com](http://www.marcoslopez.com), 1999.



Imagen 8: Atrapado por las fuerzas del mal, Marcos López, [www.marcoslopez.com](http://www.marcoslopez.com), 1997.

En otras imágenes vemos a la reina nacional de la frutilla o la del trigo. También aparece Gardel preparando un asado con vino en una terraza porteña o asediado por fans a la salida de un canal de TV. Se observa también camisetas de la selección argentina, del Boca Juniors, se ve de nuevo el Che Guevara en la camiseta de un conductor de un taxi en

La Habana. Entre estos, se ve también una tipografía de gráfica popular, luchadores de la Arena México, María Lionza y las tres potencias y, además, Borges en la República de los Niños, todos ellos son parte de este llamado Pop Latino.

Ahora, ubicaré a las fotografías en función de la definición del *kitsch*, de acuerdo a Brooker. Detalles como los colores estridentes, la tipografía de la gráfica popular hecha a mano y los manteles plásticos sobre las mesas en los restaurantes de hamburguesas de plaza Constitución, muestran una América Latina definida por la obra de López como *kitsch* por excelencia:

del Río Bravo para abajo, cualquiera hace lo que le da la gana. Ya no hay fronteras, en la Argentina se puede encontrar la misma identidad gráfica que en el mercado de Sonora en México D.F., en las discotecas de la selva peruana en Iquitos el que atiende el bar tiene la camiseta del Barcelona, la verdadera camiseta del Barcelona es la camiseta falsa, la que se usa en América Latina, en Irán, en Arabia, la que vale cinco dólares. Y la tipografía del Barcelona está en los bares de Constitución que es el barrio donde yo vivo en Buenos Aires, en el mercado de Paraguay, en el mercado Veropeso creo que es ese en Belem do Para (López 2013).

La América Latina de López es una que se resiste al buen gusto, que reside verdadera y radicalmente en el “mal gusto” del *kitsch*. Como nos explica con su ejemplo de la camiseta falsa de un equipo de futbol, existe la copia (América) que se contrapone a una original (Europa). Así también existe un símil entre la práctica de López en el campo del arte. Tenemos a la fotografía (copia) que se coloca en contraposición a la pintura (original), o tenemos a la baja cultura contrapuesta a la alta cultura. Empezaríamos a pensar que existe un patrón de resistencia a una forma de arte “elevada” por parte de la fotografía como técnica y de sus contenidos indiciales en la obra de López.

Ahora bien, al pensar en nuestra definición del *Kitsch latinoamericano*, como el lenguaje de las puestas en escena de López, profundizaré en este análisis, a continuación, trabajaré con una imagen de la serie. Propongo trabajar con la fotografía, (ver imagen 9); *Suite Bolivariana*, Buenos Aires, 2009.



Imagen 9: Suite Bolivariana, Marcos López, 2009 en [www.marcoslopez.com](http://www.marcoslopez.com).

En la panorámica de López se puede observar que la escena se lleva a cabo en una terraza, en la vivienda del autor en el barrio de Constitución en Buenos Aires. La fotografía está captada a color, pero sus tonos mantienen una rica viveza, no son naturales, son estridentemente vivos. La composición de la imagen está hecha a manera de un friso y los sujetos y objetos están dispuestos de manera que todos tienen un primer nivel de importancia. Asimismo, tenemos desde la base de la fotografía una serie de copias de obras del artista norteamericano Andy Warhol. Se puede distinguir en su obra, de forma muy clara, las cajas de Brillo o las latas de sopas Campbell, o retratos de gente famosa incluyendo al propio Warhol. Estos objetos están en un segundo plano, mientras que en primer plano de base encontramos una gran pila de mazorcas de maíz.

Sobre las obras de Warhol, a manera de una montaña, hay seis mineros bolivianos que escalan las obras del máximo exponente del Pop Art norteamericano y, al emular el desembarco de las tropas norteamericanas en Iwo Jima, llevan en hombros un asta con una Whipala. Sobre la pila de mazorcas está una piscina plástica, llamada “pelopincho” –por su marca– en Argentina. Usada tradicionalmente para combatir el calor de la ciudad durante los meses de verano. Sobre esta flotan dos imágenes icónicas de la historia argentina, Juan Domingo Perón y Eva Perón. Las imágenes son de yeso, material con el que tradicionalmente se hacen las imágenes de la religiosidad popular (copias) que se veneran a lo largo del continente sudamericano y están colocadas sobre boyas que permiten la flotación.

Una figura cercana al centro de la composición es la que ocupa un imitador de Carlos Gardel, quien vestido elegantemente de frac, mira directamente a la cámara y vierte agua en la piscina plástica. Desde el primer plano hasta un tercer plano de la imagen, se ven a cinco jugadores de baloncesto en plena acción del juego y con camisetas de distintos clubes de la liga norteamericana NBA. En los planos finales de la imagen se ve un gran mural donde, de izquierda a derecha, están la cordillera de los Andes y el mural dividido por un asador y por un hombre que prepara el tradicional asado argentino, vestido con una camisa a cuadros, short, sandalias y gafas, acompañando, así, a la tradicional piscina del verano porteño. El mural continúa con la imagen de Evo Morales, presidente de Bolivia, Moctezuma acompañado de un jaguar, el Che Guevara, el aro de baloncesto con el logo de los Chicago Bulls, Hugo Chávez, la bandera de Venezuela, y, tras este, se encuentran Simón Bolívar y José de San Martín, libertadores de América. Finalmente, la imagen se cierra en la parte superior con ropa colgada de un tendedero, unos pilares que sostienen a



unos tanques de agua y, el cielo y el fondo de la ciudad como telones en el último plano visible.

En *Suite bolivariana* no se puede ver la pretensión de definir esencialmente una identidad de lo latinoamericano. Y pensándola desde el *Kitsch latinoamericano* hay abordajes heterogéneos para acercarnos a pensar en los significados contenidos en la imagen. De esta manera, primero el uso de la identidad narrativa es claro en la fotografía de López. Las diversas identidades contenidas en la imagen son fácilmente reconocidas por la mediación de un discurso narrativo, dado por la historia o la cultura popular. Reconocemos a los políticos debido a la sobre mediatización de su imagen, sabemos quiénes son los libertadores por los libros de historia de la escuela o reconocemos el yeso en los bustos de los Perón porque la abuela tenía uno del Divino Niño o del hermano Gregorio.

El uso del *Kitsch latinoamericano* es claro en los símbolos utilizados en los distintos elementos de la fotografía de López. Un ejemplo contundente son los mineros escalando la obra de Andy Warhol. Este es un referente importante de la serie Pop latino, que finalmente es conquistada por los mineros bolivianos que traen la Whipala a cuestras para sembrarla como símbolo de dominación o de contra conquista cultural. El *Pop* como nueva tierra de conquista y la Whipala, con sus vivos colores, como símbolo de resistencia. En *Suite bolivariana* podemos observar una vez más la idea del *Kitsch latinoamericano* en contraposición a las vanguardias europeas o norteamericanas, incluso subvirtiendo al propio *kitsch* occidental. De este modo en la escena encontramos la combinación de los fragmentos culturales para, como dice Gruzinski, organizar nuevos marcos de referencia (Gruzinski en Santos 1998, 347).

Ahora bien, el uso del *kitsch* en la obra de López, como lo menciona David Foster en su texto *Kitsch argentino: la fotografía de Marcos López es:*

Lo kitsch, no obstante, tiene otra dimensión, y es que sirve de instrumento para la crítica cultural, como una modalidad que puede funcionar para problematizar lo estético [...] y, de maneras cada vez más densas, problematizar y deconstruir a un sistema de representación artística (Foster, s.f).

Es necesario anotar que la obra de López circula en el mundo del arte, bienales internacionales, ferias, galerías. A partir de la circulación de esta obra en el mundo del arte, se lleva a cabo la idea de la deconstrucción y de la crítica cultural que menciona Foster. La obra de López no circula en ámbitos populares, quizás con las excepciones que él ha mencionado, como es el ejemplo de la obra *Asado en mendiolaza* en 2001. La misma que ha sido “pirateada” y utilizada en restaurantes populares de parrilla en Buenos Aires.

De esta manera, la obra de López, si bien se ha nutrido del lenguaje de lo popular para componer su imaginario, no es parte de este. No por su lenguaje sino por su sistema de circulación, exclusivo del mundo del arte. Para Lidia Santos el *kitsch* viene a ser un metalenguaje que subvierte el orden establecido, es así que explica: “(el kitsch) ofrece un repertorio de gustos que permite incluir todo lo que ha sido rechazado por el buen gusto impuesto por el iluminismo” (Santos, 1998:349).

De esta manera, en la obra de López, podemos pensar que el *Kitsch latinoamericano* se establece como un ethos de-colonial en tanto transforma el pensamiento (concepto), la producción y finalmente el consumo de la obra de arte contemporáneo latinoamericano. Este proceso de transformación, como habíamos visto anteriormente, se da en tanto la utilización del *Kitsch latinoamericano* subvierte al mismo lenguaje del arte contemporáneo euro centrista. Como dice Santos, este “metalenguaje” posee la cualidad de incluir lo

rechazado por el buen gusto, añadiría que incluye lo invisibilizado, lo no pensado, lo no vivido, lo intangible por el pensamiento y el arte contemporáneo euro centrista.

Como habíamos revisado anteriormente, el kitsch vive tres momentos desde su respuesta al barroco europeo, seguido de su respuesta al arte culto europeo y finalmente el establecimiento del *Kitsch latinoamericano*. En este último momento y por la utilización del *kitsch*, como la gramática de su lenguaje visual al momento de componer sus obras, es que el trabajo de López se dispara a lecturas críticas que abordan, desde su propia esencia de obra de arte, a críticas mayores del sistema político argentino o de la estrecha relación de la denominada “cultura andina”. Esto en la medida que está atravesada por una coyuntura política ligada por un neo populismo caudillista, cuyos referentes inmediatos, descansan sobre boyas en la piscina “pelopincho” en la terraza del autor.

Para finalizar cabe pensar que la circulación de la obra de López en el mundo del arte, subvierte códigos intrínsecos en el arte inserto en el sistema de la alta cultura. Pero al mismo tiempo cabe plantear la duda de si finalmente la obra de López es reabsorbida por el sistema mundial del arte como un discurso mayor.

#### **4.2. MEC POP, la fotografía de Miguel Alvear**

Miguel Alvear es un artista visual nacido en Quito-Ecuador en 1964. Su trabajo abarca exploraciones sobre la identidad nacional, la cultura popular, los relatos coloniales y los procesos migratorios. Todo esto realizado mediante el uso de la puesta en escena fotográfica, el video arte o el cine de ficción o documental. Entre estos trabajos destacan las series Señas particulares, MEC POP, Hoy encontré un lugar, o las películas Blak mama y Mas allá del mall.

Para trabajar en lo propuesto por esta investigación, nos centraremos en la serie MEC POP. Esta serie se ha realizado desde las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas bajo el recurso de la puesta en escena y cuyo lenguaje visual está planteado a través del uso del kitsch latinoamericano.

MEC POP fue creada en el año 2003 como parte de un evento planteado por la curadora María del Carmen Carrión para el Museo de la Ciudad de Quito. Este evento llamado Divas de la tecno cumbia incluía también el trabajo de Jorge Espinosa (artista sonoro) y de la agrupación de rock La Grupa, que tocaban canciones junto a Hipatia Balseca, exponente del género de la tecno cumbia. Con el conjunto de expositores se planteó hacer un recorrido de la exhibición por distintos barrios de Quito, para terminar la exhibición en las salas del Museo de la Ciudad. Cabe decir que la primera parte se llevó a cabo, pero la muestra final no se presentó en el Museo de la Ciudad ya que la exhibición fue cancelada por la directora del museo de la época en el día de su inauguración.

¿Pero, que mostraban las imágenes de MEC POP para causar esta censura por parte de la dirección del Museo de la Ciudad a su propio proyecto? Divas de la tecno cumbia y, sobre todo, MEC POP causaron tensiones entre lo que se percibía como el arte apto para un museo contra expresiones devenidas de la cultura popular con un fuerte contenido kitsch visual, que se oponían al primero. En palabras de Alvear (2013:68) la propuesta era la siguiente:

Para este proyecto propuse una serie de doce fotografías para el calendario de la Cooperativa de Transportes Marco Polo, que tenían por tema un cruce entre el universo simbólico de la tecno cumbia –fenómeno musical de consumo popular– y la visibilidad del transporte popular. Las modelos de las fotos son conocidas interpretes del género, y los modelos, choferes del transporte urbano (Alvear, 2013:68).

Es así que en MEC POP se desplegaron una serie de recursos de la puesta en escena fotográfica para construir las imágenes a manera de relato. Con fuertes referencias a la historia del arte mundial, estas imágenes fueron creadas en conjunto con elementos que son parte de la cultura popular. Sobre el recurso de la puesta en escena, María del Carmen Carrión, curadora de MEC POP, dice; “El estudio fotográfico recobra la teatralidad de los estudios del siglo XIX, en donde el decorado, además de remitir a los falsos horizontes y cortinajes decimonónicos se asemejan a una locación de rodaje.” (Carrión, 2013:68).

Vemos en las fotografías a cantantes como Azucena Aymara que hace las veces de Salomé. Ella sostiene la cabeza de dos choferes en sus manos (ver imagen 10). En otra imagen hay una composición grupal con el conjunto Tierra Canela, quienes hacen una pirámide sobre un carrito de plástico manejado por otro chofer, en cuyo parachoques reza la frase Papi 10. Lorena la Morena y María de los Ángeles comparten una escena erótico-lésbica en una mecánica y Grace Carrillo es secuestrada por un motociclista emulando las pinturas de Tiziano y Guido Reni (Alvear, 2013:91) (ver imagen 11). Darinka es retratada en medio de una silueta de luz de neón e Hipátia Balseca, icono de la música ecuatoriana, es retratada junto a su madre y a periodistas del programa televisivo de música 10/10.

Como dirá Manuel Kingman en la descripción de las obras en su libro *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*: “Su propuesta funciona a la manera de un collage en que el artista yuxtapone a su antojo elementos heterogéneos; así, frases populares sacadas de contexto son utilizadas para construir la narrativa de cada fotografía.” (Kingman, 2012:135).



Imagen 10: Te deseo el doble de lo que tú me deseas, Miguel Alvear, 2003, [www.laselecta.org](http://www.laselecta.org)



Imagen 11: Se va tu negro, Miguel Alvear, 2003, [www.laselecta.org](http://www.laselecta.org)

Ahora entraremos a analizar más detenidamente los elementos que componen la serie. Claramente, se puede ver que en la puesta en escena de las distintas imágenes que componen MEC POP, destacan sobre todo la presencia de las cantantes de tecno cumbia con sus vestuarios y también los choferes de la compañía de transporte. La escenografía no

deja de ser importante, pero en la mayoría de las fotografías pasa a un segundo plano. Los cuerpos, las posturas y sus vestimentas son los elementos clave en MEC POP y se convierten en medios en los que se transmiten las nociones de cultura popular contenidas en las imágenes.

En otras palabras, pensemos que este acercamiento a la cultura popular no se dará por el reconocimiento de elementos icónicos artísticos, como en el caso de las fotografías de López. En este caso, el acercamiento a la cultura popular se dará en la utilización de la representación del cuerpo de las cantantes de tecnocumbia que se configura como un icono de lo popular. Esto supondría un conocimiento previo (musical y visual) por parte del espectador para la comprensión de estas imágenes. Este es un conocimiento que está mediado por un gusto, el cual determinará la pertenencia del tipo de arte.

Para profundizar en el análisis, y pensando en cómo actuaría el *Kitsch latinoamericano* en las fotografías de Alvear, seleccionaremos una imagen de la serie, *Si la envidia fuera de oro, tú ya serías millonario* (imagen 12).



Imagen 12. Si la envidia fuera de oro, tú ya serías millonario, Miguel Alvear, 2003,  
[www.laselecta.org](http://www.laselecta.org).

La composición de esta imagen es relativamente sencilla. La cantante Patty Ray está de pie sobre el altar de Nuestra Señora de los Ángeles que está ubicado en lo que ahora es el Museo de la Ciudad. Ella ocupa el centro de la composición, tiene los brazos levantados y el rostro sonriente. Viste con botas negras bucaneras de tacón alto, medias nylon color carne, shorts y top negros de poliéster con cadenas y tachuelas plateadas que le dan el aspecto de una rockera miembro de una pandilla de motociclistas norteamericana. También tiene puesta una gorra color negro de corte aviador y una boa con enlaces color rosa que contrasta con la imagen de chica ruda. En las manos levantadas lleva guantes solo en la derecha y en la izquierda un brazalete negro con tachas plateadas. En el fondo está el altar de la capilla, de estilo barroco y forrado con pan de oro. A los costados del gran macizo de oro se hallan dos ángeles tallados en madera y policromados que son testigos de la escena.



La fotografía posee colores brillantes, pero no saturados. Y la iluminación produce pocas sombras generando una imagen con poco volumen en el cuerpo y con detalles del labrado en el fondo barroco.

En esta imagen lo que se conforma como *Kitsch latinoamericano* es la representación cuerpo–vestimenta en relación con el escenario barroco. Recordemos lo que para Gruzinski es la definición del kitsch latinoamericano: “el resultado de una recepción fragmentada de dos culturas presentes [...] Una forma de combinar, recontextualizar (deformar) fragmentos culturales dispares para organizar así nuevos marcos de referencia en medio de la realidad caótica.” (Gruzinski en Santos, 1998:347). En este caso, pensemos que podemos hablar de distintos niveles de culturas que se combinan. Un primer nivel será la subcultura norteamericana de las pandillas de motociclistas de los años 50, expresada en la vestimenta negra, con las cadenas plateadas y el sombrero militar. Cabe recordar que esta subcultura surge como una forma de protesta al *American Way of Life* en los Estados Unidos de la posguerra. Se configura posteriormente como parte de la cultura popular norteamericana, cuyo imaginario de rebeldía se ha diseminado en el cine y la televisión en todo el mundo. Para Margarita Alvarado y Peter Mason: “la vestimenta y el traje operan como indicador social y étnico, relacionando al sujeto con diferentes realidades sociales e históricas, así como también revisten al individuo de un status donde se fija parte de su propia identidad.” (Alvarado y Mason, 2005:8).

Un segundo nivel cultural es la expresión de la tecno cumbia como género musical que conforma una subcultura, de la cual Patty Ray es una representante icónica y la encarna en su cuerpo y su pose. Esta subcultura es parte de la cultura popular ecuatoriana–latinoamericana, cuyos orígenes se remontan a la cumbia villera argentina, con Gilda como

su máxima exponente. Como habíamos anotado antes, este tipo de expresión musical es entendida como popular, lo que la contrapone a otras expresiones musicales cultas.

Pues, cabe pensar que todo lo descrito anteriormente se pone en escena en una iglesia barroca del siglo XVI. El sentido del uso de este escenario está claro ya que el barroco, como habíamos visto antes, se había conformado como el lenguaje de la conquista. En la puesta en escena de Alvear –hoy– el barroco es el escenario de la contra conquista que vendría a ser el *Kitsch latinoamericano*. Esto es posible si se piensa en la descripción de los elementos, no como una reivindicación de lo indígena–popular, sino como el devenir de la conquista y de la diversidad de identidades en América Latina. En la fotografía, el uso del escenario barroco, será el lugar en el que se presenta, como he mencionado anteriormente, una nueva visión crítica de lo latinoamericano y de lo hegemónico occidental por medio del arte.

Luego de este análisis es claro el porqué de la censura en el espacio del Museo de la Ciudad, el *Kitsch latinoamericano* actúa subversivamente para trastocar los valores establecidos en la alta cultura y se establece como una forma de entender las identidades diversas en América Latina. Como dirá la crítica de arte cubana Guadalupe Álvarez: “Cuando estas realidades hallan coherencia en la materialidad de la imagen producen una especie de corto circuito al confrontarse con el espacio que aparentemente, separa a estos repertorios” (Álvarez, 2013:70).

En la obra de Alvear, el kitsch se constituye como la gramática de sus obras y se conforma de igual manera que en la obra de López, como un ethos de-colonial que transforma/ descoloca los ciclos tradicionales de gestación-producción-consumo del arte. En MEC POP fue evidente que la obra provocó una transformación al soportar la censura en el Museo de la Ciudad, el gesto de-colonial del *Kitsch latinoamericano* puso en

evidencia a un conjunto de prácticas coloniales que aún se reproducían en las instituciones culturales de la ciudad. Sobre todo cabe anotar que una transformación radical se da en el modo de consumo de la obra de arte, la que anteriormente solo se entendía desde parámetros puramente estéticos a una lectura actual que se presenta como reflexiva basada en la Aiesthesis de Mignolo que habríamos analizado anteriormente. Con esto no se quiere decir que una obra de arte no contenga parámetros estéticos, sino que el acto reflexivo contiene a lo estético. Primando la característica de “lo crítico” como objetivo principal del uso del *Kitsch latinoamericano* en la obra.

De esta manera era evidente la existencia por parte del museo de una mirada normada por los cánones euro centristas, sobre todo entendiendo que lo que provoca la censura es la lectura que se hizo sobre los cuerpos de las y los cantantes. Cuerpos andinos que no se configuran como estampas del costumbrismo del siglo XIX, sino como cuerpos des-colonizados de los roles impuestos por la tradición europea del arte. Cuerpos heterogéneos que conforman nuevas y diversas lecturas sobre identidades siempre en constante transformación.

#### **4.3 *Todos los santos son muertos*, la fotografía de Nelson Garrido**

Nelson Garrido es un artista visual y gestor cultural nacido en 1952 en la ciudad de Caracas, Venezuela. En su trabajo, él resuelve inquietudes ligadas a la cultura popular venezolana, a la política, a la religiosidad y a la violencia. Sus trabajos más representativos son las series *Bio-lencia*, *Estética de lo Feo*, *Naturalezas muertas y podridas*, *Muertos en las vías*, *Todos los santos son muertos* y *Pensamiento único*. Paralelamente a su trabajo artístico, Garrido mantiene el espacio ONG, el cual es un centro de formación y de difusión para las artes visuales en Caracas.

Al igual que en los casos de los artistas anteriores, centraremos el estudio en una serie del artista, *Todos los santos son muertos* (1989-1993). Esta serie se enmarca dentro de lo planteado como práctica artística fotográfica latinoamericana y está resuelta desde la puesta en escena con el lenguaje visual del kitsch latinoamericano. El conjunto de la serie evoca retablos con iconografía cristiana. Las imágenes están producidas con iluminación artificial y los colores están saturados, destacando, sobre todo, el color rojo y los tonos de la piel. Las y los modelos posan usualmente en composiciones centrales y en primer plano, representan a santos y santas del santoral cristiano o escenas bíblicas ficcionadas.

Hay, sin embargo, elementos en la fotografías de Garrido que descolocan al espectador, lo sacan del lugar común de las imágenes cristianas. En primer lugar, la representación de las y los modelos rompe con la representación tradicional de los santos. Un San Martín de Porres con rulos en la cabeza está rodeado de animales disecados y de imágenes del ratón Mickey. *El suplicio de Santa Liberata* está representado por una mujer barbuda que muere sonriente en la cruz y con un halo de neón azul sobre la cabeza (ver imagen 13). San Sebastián es martirizado por las flechas mientras posa como modelo en una revista de modas (ver imagen 14). El cuerpo en las fotos de Garrido se muestra como elemento para subvertir la percepción de la moral cristiana-católica. En las palabras de Garrido:

Estoy convencido de que hay un goce sadomasoquista en el manejo de las imágenes religiosas, hay una gran sexualidad y sensualidad. Todas las vírgenes y santas son delgadas, están buenas y tienen allí como una risita pícaro. Y ves, por ejemplo, a San Sebastián, un catire fornido, con cara de éxtasis mientras está siendo penetrado con flechas en forma de pene; además es una oda a la homosexualidad, lo cual me parece maravilloso. En otras palabras, la Iglesia te dice que el sexo es pecado, pero por otro lado lo fomenta y es allí donde me parece que está la aberración de la Iglesia (Garrido, 2013).

El uso del cuerpo en las imágenes de Garrido se vería como subversivo contra la moral cristiana-católica. El cuerpo de las y los santos de las imágenes de la serie se muestran como cuerpos dispuestos para el goce del sexo. Pero también las nociones de sexo (permitido para la reproducción) son subvertidas en las imágenes y nos muestran un goce sadomasoquista en el que está combinada la agonía de la muerte (crucifixión) con los goces del placer por el placer.



Imagen 13. Santa Liberata, Nelson Garrido, 1993, cortesía del artista.



Imagen 14. San Sebastián, Nelson Garrido, 1993, cortesía del artista.

Cabe pensar que esta insurrección hacia lo establecido por la Iglesia se establece como un acto decolonial por parte del autor. Garrido sobre su gesto artístico nos comenta:

Me considero un terrorista poético y evidentemente es mi línea filosófica, que va desde el hecho político hasta la cotidianidad. Para mí la gran trampa está en la cotidianidad y haciendo terrorismo poético se rompe con ello y logras mucho más entrar en el inconsciente. (Garrido, 2013)

En las fotografías no solo la disposición de los cuerpos nos habla de una subversión hacia parámetros establecidos, también la aparición de diversos objetos kitsch construyen las inquietantes imágenes. Entonces, tenemos objetos que se remiten a la cultura popular latinoamericana como estampas del hermano Gregorio y de María Lionza que son visibles entre recortes de mujeres en trajes de baño o de la popular animadora brasileña Xuxa. En

las fotografías también se incluyen los halos de los santos hechos de neón, flores plásticas, animales plásticos y ángeles de yeso. Anuncios publicitarios y cirios de iglesia se confunden entre penes plásticos. Finalmente, en el fondo de las imágenes se encuentran telones pintados que representan cielos, los cuales no remiten a los usados por los estudios de retrato fotográfico a principios del siglo XX.

Para profundizar este análisis, trabajaré sobre una imagen específica de la serie, *La auto crucifixión de Nelson Garrido* (Imagen 15).

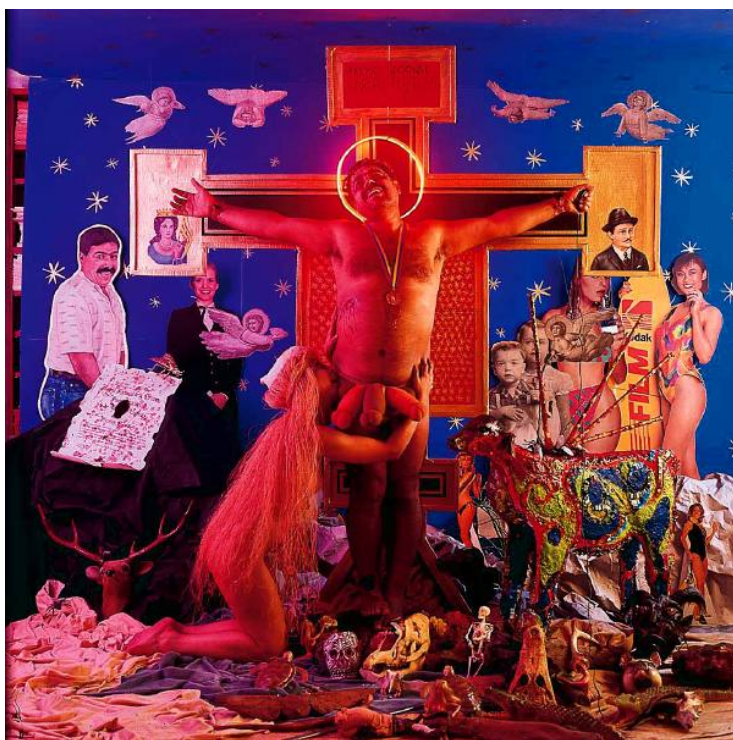


Imagen 15. La auto crucifixión de Nelson Garrido, Nelson Garrido, 1993, cortesía del artista.

Para iniciar con el análisis, me gustaría decir que la composición de la foto es central en lo que es un formato fotográfico 1:1. Como ejes de la composición central

tenemos al artista que representa a Jesucristo en el calvario. Garrido, sin embargo, no muere trágicamente como en las miles de representaciones del Cristo agonizante, sino que se encuentra sonriente, mirando al cielo con una cara de cierta satisfacción. Tampoco posa pudorosamente, sino que está desnudo y posee una “trinidad” de penes plásticos que le cuelgan de la cintura. Al costado derecho de Garrido está una mujer que llora desconsoladamente, representa a María, está desnuda y posee una larga cabellera rubia. Se puede ver que, de la cruz, de estilo ortodoxo y colocada en segundo plano, surgen dos imágenes a su costado, del lado izquierdo está el hermano Gregorio y del lado derecho una imagen de María Lionza, ambos figuras centrales de la religiosidad popular venezolana.

La imagen en general es abigarrada, sobre todo el costado izquierdo. Bajo la cruz, en un tercer plano, podemos ver que se amontonan elementos que van desde telas que cubren el piso y cráneos y calaveras que nos remiten a las usadas por el día de muertos en México. Hay animales plásticos, un cocodrilo y una cabeza de cerdo. Sobre estos, está una vaca de vivos colores que tiene clavadas unas banderillas. Del costado derecho, igual en tercer plano, se puede ver una cabeza de ciervo y sobre esta, en lo que parece ser una piedra, está un manuscrito antiguo que al parecer contiene las notas de una canción.

En un cuarto plano de la composición, hacia el fondo, tenemos algunos recortes de fotografías antiguas en las que vemos a una niña y un niño, tres mujeres en traje de baño, una sostiene un anuncio de película Kodak. También son parte de la escena Xuxa y un hombre que mira sonriente mientras sujeta algo que queda oculto bajo el manuscrito del plano anterior. Para concluir, en el quinto plano está un cielo color azul sobre el que se han pintado unas estrellas plateadas y en la que se encuentran ángeles que observan la escena. En el costado derecho del telón se ve que este deja entrever al fondo un armario con lo que parecen ser libros y documentos.



Al igual que en los casos anteriores, y quizás más cercano al trabajo de López, podemos ver que el uso del *Kitsch latinoamericano* es clave en la estructura del lenguaje de la imagen de Garrido. Se manifiesta en la fotografía de este autor en la inclusión de distintos elementos culturales que van desde el uso de la imagerie religiosa hasta imágenes publicitarias. La inclusión del neón como símbolo de la sociedad de consumo es clave al momento de coronar al Cristo de tres penes que sonríe al alcanzar su muerte. Las imágenes fotográficas que se deben a distintas prácticas, convergen en la puesta en escena de Garrido, la publicidad y los personajes de televisión son testigos y cómplices de la nueva crucifixión. En la puesta en escena de Garrido confluye la fotografía como lenguaje, como arte, como publicidad, como retrato familiar.

La imagen de Garrido no pasa desapercibida, ha sido censurada y destruida en muestras donde ha sido exhibida. El uso del *Kitsch latinoamericano*, al igual que en los casos de López y Alvear lo conforma como un ethos de-colonial que transforma las formas de concepción tradicional del arte. El arte de Garrido se piensa y se produce planteando una crítica al arte occidental clásico, a su canon de belleza, a su mitología. Garrido toma estos elementos clásicos y los subvierte, los corrompe de alguna manera, deshace su significado y les otorga uno nuevo, uno que irrumpe en los cánones hetero normativos. Así tiene un verdadero potencial subversivo y de-colonial que, desde su narrativa, nos habla de ‘identidades otras’, identidades que son invisibles, perseguidas, proscritas, me refiero – sobre todo– a las diversidades sexuales (LBGTQIA) o a identidades que cuestionan la rigidez del sistema cultural católico, buscando expresar su espiritualidad de otras maneras, quizás más ligadas a deidades locales ancestrales sincretizadas. Estas identidades son posibles solamente fuera del status colonial planteado por los regímenes religiosos, planteando de esta manera que el uso del *Kitsch latinoamericano* se conforma como una

estrategia de-colonial frente al poder establecido. Como dice el propio Garrido sobre su obra: “Para mí la lucha es contra el poder en cualquier forma que se encuentre. La lucha es contra el poder y contra todo lo que implica el manejo del poder” (Garrido, 1996). Las fotografías de Garrido se configuran desde el *Kitsch latinoamericano* para, como habíamos visto antes, presentar una nueva visión crítica, de lo latinoamericano y de lo hegemónico occidental por medio del arte, se presentan como una alternativa de-colonial para pensar en las diversidades de género o de culto.

## 5. Conclusiones

Como un cierre a lo anteriormente expuesto, plantearé algunas consideraciones sobre el recorrido trazado y acerca de las fotografías analizadas en el último capítulo de este ensayo. De esta manera, cabe hacer un breve recorrido por las entradas teóricas e históricas que ha tratado este ensayo.

Desde esta genealogía de la representación fotográfica, hemos reflexionado sobre la existencia de dos vertientes de pensamiento que se encuentran en disputa, estas son la prácticas de la fotografía antropométrica como expresión del poder colonial y las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas que se configuran como contra hegemónicas.

Así, de esta forma, en el primer capítulo se planteó un recorrido por la historia de la representación desde las prácticas pre-fotográficas a las fotográficas. Esto para pensar en cómo se han establecido relaciones de poder desde la mirada, en función de agendas del poder colonial moderno. Estas primeras imágenes fotográficas claramente hablan de una identidad ficcionada por quien mira, pero la real identidad de los retratados permaneció oculta bajo un velo colonial esencialista.

En una segunda parte se pensó a la fotografía desde sus prácticas específicas. Estas prácticas, se deben a la intencionalidad de su uso, devenido de una mirada subjetiva, pero situada en un contexto cultural específico, que pueden ser utilizadas para armar discursos hegemónicos o para deshacerlos. De esta manera se piensa que las prácticas fotográficas artísticas latinoamericanas tienen el potencial de deshacer discursos hegemónicos desde un potencial poético crítico, ligado a procesos decoloniales que surgen del pensamiento latinoamericano.

El tercer capítulo abordó las especificidades del campo del arte, trabajando en categorías artísticas que nos permiten ligarlas con conceptos de identidad narrativa. De esta

manera, sabemos que el *Kitsch latinoamericano* es una forma de pensar/hacer desde Latinoamérica, ligada a una diversidad de identidades que se construyen en la narración por parte de los sujetos involucrados. En otras palabras, el *Kitsch latinoamericano*, se constituye como una forma de narración de-colonial que incluye una cantidad heterogénea de culturas que confluyen en un relato. Este relato finalmente se plantea como contra hegemónico frente a la modernidad y frente a sí mismo, ya que proviene como arte de la modernidad y circula en sistemas planteados por esta. Esta contradicción se constituye como una de las bases identitarias latinoamericanas, como un cimiento de los procesos de-coloniales que se practican también desde las artes visuales.

Ahora bien, haré una recapitulación del análisis de las fotos. Propongo que se piense que el cuerpo fotográfico presentado a análisis es signo de una diversidad identitaria inconmensurable. Pensemos en la fotografía de López, en la que, por ejemplo, no cabría una forma de definir lo que constituye lo latino en su corpus fotográfico. Lo latino no está en el color de la piel de sus habitantes, tampoco lo representan los mineros con la Whipala, o los Perón, tampoco el Ché, Bolívar o Evo. Lo latino no está esencialmente ligado a ninguna de esas cosas, pero al mismo tiempo se constituye en esas cosas. La identidad de lo latinoamericano se construye sobre la base de –como habíamos visto– una narración, una ficción, una construcción propia de los que nos constituye como individuos y como colectividad.

Pensemos ahora en la fotografía de Alvear, en ella encontramos a Patty Ray bailando sobre el altar barroco. Vestida, según la describimos anteriormente, en un estilo Kitsch que se constituye como latinoamericano en función del entrecruzamiento cultural que devela. De igual forma, pensemos en la *Auto crucifixión de Nelson Garrido*, que se constituye como *Kitsch latinoamericano* al colocar en la puesta en escena elementos

disímiles de distintos bagajes culturales que entran en diálogo con una crítica hacia formas de poder homogeneizadoras. De esta manera, este cruce barroco / modernidad–kitsch latinoamericano que se da en las fotografías, deviene en un acto subversivo de-colonial, quizás este acto se puede pensar como otra base identitaria. América Latina se resiste a ser homogenizada, se resiste a la identidad única esencial, esto está claro en la fotografía de los artistas analizados.

Pensemos finalmente, a manera de cierre, que lo latinoamericano es copia y original al mismo tiempo. Quizás pensando en la antropofagia de Oswald de Andrade como una salida posible a este pensamiento, seguimos tragándonos al mundo y regurgitando uno nuevo, distinto, diferente, cada vez único: “Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”(Andrade, 1928). La identidad latinoamericana es una idea cimentada en una unidad que no existe, sino quizás tan solo en la rebeldía e insurgencia existen puntos de contacto.

## 6. Referencias Bibliográficas

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Valladolid, Trotta, 1994.
- Andrade, Oswald de, *Manifiesto antropófago*, Revista de Antropofagia, año 1, No. 1, 1928.
- Arfuch, Leonor, “Problemáticas de la identidad” en *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch comp. Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- Alvarado, Margarita, y Peter Mason, “Fuegia Fashion, fotografía, indumentaria y etnicidad” en *Revista chilena de antropología visual* #6, Santiago de Chile, 2005.  
Disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes/imprimir/alvarado.pdf>
- Alvear, Miguel y otros, *Mecánica popular. Obras y proyectos (1989 – 2013)*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2013.
- Alvear, Miguel, en [http://unoxmil.com/?page\\_id=103](http://unoxmil.com/?page_id=103), consultada el 25 de marzo de 2014.
- Alabarces, Pablo, y Valeria Añón, “Popular(es) o subalterno(s)? de la retórica a la pregunta por el poder”, en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Bal, Mieke, “El esencialismo y el objeto de los estudios visuales” en *Estudios Visuales* No.2, Madrid, CENDEAC, 2004.
- Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Brea, José Luis, *La era postmedia*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Ítaca, 2003.
- Bhabha, Homi K., “Interrogar la identidad. Frantz Fanon y la prerrogativa poscolonial”, en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Broker, Peter, *A Glossary of Cultural Theory*, Londres, Arnold, 2002.
- Crimp, Douglas, “La actividad fotográfica del postmodernismo” en *Imágenes*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Buenos Aires, La Marca, 2008.
- Fitzell, Jill, “Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios”. en Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.
- Fluser, Vilmen, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990.
- Foster, Hal, et.all. *La historia social del arte en Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006.
- Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- Garrido, Nelson, *Mi obra es un grito de lo que está pasando* entrevista hecha por Greilysú Moreno, disponible en <http://www.revistalunes.com/index.php/nelson-garrido>, 2013.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: aventuras para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- García Canclini, Néstor, *Cultura popular, de la épica al simulacro*, Barcelona, MACBA, 2000.
- Greenberg, Clement, “Vanguardia y Kitsch” en *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Grosfoguel, Ramón, “Actualidad del pensamiento de Césaire: redefinición del sistema-mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial”, en *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Akal, 2006.
- Guerra, Patricio, *Joaquín Pinto: Crónica romántica de la nación*, Quito, FONSAL, 2010.
- Guerrero, Andrés, “Una imagen ventrílocua”, en Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.

- Hall, Stuart, “El espectáculo del Otro”, en *Representación: representación cultural y prácticas significantes*, London, Sage/Open University Press, 1997.
- Hall, Stuart, “¿Quién necesita identidad?” en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay comp. Madrid, Amorrortu, 1996.
- Marzo, José Luis, *La memoria administrada: El barroco y lo hispano*, Madrid, Katz, 2010.
- Mignolo, Walter, “Aiesthesis decolonial en calle 14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 4, No. 4”, Bogotá, Universidad Distrital Francisco de Caldas, 2010.
- Naranjo, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 – 2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Oleas, María, “Fotografía: ¿arte o documento?” en *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos*, Alex Schlenker edit., Quito, Plataforma\_SUR, 2013.
- Pérez, Trinidad, “Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The Work of Camilo Egas” en Jens Andermann and William Rowe , edits., *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, New York, Berghahn Books, 2005.
- Picaudé, Valérie, “Clasificar la fotografía, con Pereg, Aristóteles, Searle y algunos otros” en *La confusión de los géneros en la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Poole, Deborah, “Los nuevos indios” cap. 7, en *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- Kingman, Manuel, *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, Quito, FLACSO, 2012.
- Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *Journal of World-SystemsResearch*, vi, 2, summer/fall 2000, 342-386 *Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein–Part I*, Nueva York, 2000.
- Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.



Santos, Lidia, “Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana”, en Schumm, Petra, edit., *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Madrid, 1998.

Santos, Lidia, *Kitsch Tropical*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.

Souges, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006.

Soulages, François, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005.

Solomon-Goudou, Abigail, “La fotografía tras la fotografía artística”, en *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001.

Vich, Víctor, “Sobre cultura, heterogeneidad y diferencia”, en *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*, Lima, IEP-PUCP Universidad del Pacífico, 2001.

#### **Textos en línea:**

Díaz Cotacio, Eugenia, *Construcción de la identidad por medio del discurso*, en: <http://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/c5/cotacio.pdf>. 2010.

Foster, David, *Kitsch argentino: la fotografía de Marcos López en* <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-foster.php>.

#### **Entrevistas:**

Nelson Garrido, *Mi obra es un grito de lo que está pasando*, entrevista por Greilysú Moreno, 2013. Disponible en <http://www.revistalunes.com/index.php/nelson-garrido>.

Marcos López, *Revueltas*, entrevista realizada por la Fundación Cartier para la Fotografía, en una investigación sobre la fotografía en América Latina, 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EuBSM8uvoKI>.

#### **Listado de imágenes:**

Imagen 1. *Come gl'Indiani del Peru adorano il Sole*, Girolamo Benzoni, 1565, La historia del Mondo Nuovo, (Venice 1565). Disponible en: <http://arttattler.com/archiveperuvianhistories.html>

Imagen 2: Sin título, Frederick Starr, De frente y perfil. Retratos raciales de Frederick Starr, c. 1896 –1899.

Imagen 3: Mujer y niña Selk'nam, Martin Gusinde, Museo Histórico Nacional de Chile, 1920. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74653.html>

Imagen 4: Punto de vista desde la ventana en Le Gras, Nicephore Niepce, Wikimedia, 1816. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/View\\_from\\_the\\_Window\\_at\\_Le\\_Gras,\\_Joseph\\_Nic%C3%A9phore\\_Ni%C3%A9pce.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg)

Imagen 5: Untitled film still #21, Cindy Sherman, The art history archive, 1977. Disponible en: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/images/CindySherman-Untitled-Film-Still-21-1978.jpg>.

Imagen 6: Harvest, Joel Peter Witkin, Photo Poche No. 49, 1984.

Imagen 7: Botella de Inca Kola, Marcos López, [www.marcoslopez.com](http://www.marcoslopez.com), 1999.

Imagen 8: Atrapado por las fuerzas del mal, Marcos López, [www.marcoslopez.com](http://www.marcoslopez.com), 1997.

Imagen 9: Suite Bolivariana, Marcos López, en [www.marcoslopez.com](http://www.marcoslopez.com), 2009.

Imagen 10: Te deseo el doble de lo que tú me deseas, Miguel Alvear, 2003, [www.laselecta.org](http://www.laselecta.org)

Imagen 11: Se va tu negro, Miguel Alvear, 2003, [www.laselecta.org](http://www.laselecta.org)

Imagen 12. Si la envidia fuera de oro, tú ya serías millonario, Miguel Alvear, 2003, [www.laselecta.org](http://www.laselecta.org).

Imagen 13. Santa Liberata, Nelson Garrido, 1993, cortesía del artista.

Imagen 14. San Sebastián, Nelson Garrido, 1993, cortesía del artista.

Imagen 15. La auto crucifixión de Nelson Garrido, Nelson Garrido, 1993, cortesía del artista.